3 1761 07367483 0

NB
155
P7
1909
c.1
ROBA

MICROFILMED BY
PRESERVATION
SERVICES
DATE MAR 1 1 1987

LES GRANDS ARTISTES

DIPHILOS

ET

Les Modeleurs de Terres cuites grecques

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Volumes parus :

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par HENRI STEIN.
Bellini (Les), par ÉMILE CAMMAERTS.
Benvenuto Cellini, par HENRI FOCILLON.
Botticelli, par RENÉ SCHNEIDER.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Bramante et l'architecture italienne au XVIe siècle, par MARCEL REYMOND.
Brunelleschi et l'architecture italienne au XVe siècle, par MARCEL REYMOND.
Callot (Jacques), par ED. BRUWAERT.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Corot, par ÉT. MOREAU-NÉLATON.
Daumier, par HENRY MARCEL.
David, par CHARLES SAUNIER.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Della Robbia (Les), par JEAN DE FOVILL.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par ED. POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Giotto, par GEORGES LAFENESTRE.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Franz Hals, par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle, par TRISTAN LECLÈRE.
Ingres, par JULES MOMMÉJA,
Jordaens, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard Limosin et les émailleurs français, par P. LAVEDAN.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND BOUYER.
Luini, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Mantegna, par ANDRÉ BLUM.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
André Le Nostre, par J. GUIFFREY.
Peintres chinois (Les), par RAPHAEL PETRUCCI.
Peintres de manuscrits (Les) **et la miniature en France**, par HENRY MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Potter, par ÉMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Primitifs Allemands (Les), par LOUIS RÉAU
Primitifs Français (Les), par LOUIS DIMIER.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Ribera et Zurbaran, par PAUL LAFOND.
Rossetti et les Préraphaélites anglais, par GABRIEL MOUREY.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY, administrateur des Gobelins.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Sodoma (Le), par HENRI HAUVETTE.
Téniers, par ROGER PEYRE.
Titien, par M. HAMEL, agrégé de l'Université.
Tintoret, par G. SOULIER.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Van Eyck (Les), par HENRI HYMANS.
Velasquez, par ÉLIE FAURE.
Vigée-Lebrun, par LOUIS HAUTECŒUR.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

4662-21. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

DIPHILOS

ET

Les Modeleurs de Terres cuites grecques

PAR

EDMOND POTTIER

MEMBRE DE L'INSTITUT

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

22,800
29. 3. 28

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/diphilosetlesmo00pott

DIPHILOS

ET LES

MODELEURS DE TERRES CUITES GRECQUES

INTRODUCTION

Notre but, en écrivant ce petit livre, n'a pas été de répéter ni de résumer ce qui a été dit dans un ouvrage aujourd'hui épuisé (*Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Hachette. 1890, *Bibliothèque des merveilles*). Nous avons cherché à présenter l'histoire des terres cuites grecques sous une autre forme, non seulement en renseignant le public sur la partie archéologique du sujet, mais en lui permettant de visiter avec fruit la collection conservée au musée du Louvre, une des plus riches qui soit au monde. Notre texte est accommodé à la disposition des salles du musée, dans leur suite géographique et chronologique. Une numérotation spéciale (en chiffres rouges placés à l'angle gauche du socle) a été appliquée aux statuettes que nous citons ici comme types expressifs ; les planches sont exclusivement composées avec des figurines choisies

dans nos vitrines. Ce volume de vulgarisation se présente donc comme un petit manuel résumant un chapitre particulier de l'histoire de l'art antique et comme un guide facile à emporter dans une promenade au Louvre. Tel a été, du moins, notre dessein, avec l'espérance de rendre service aux lecteurs.

Le nom d'artiste placé en tête de ce volume se justifie par l'usage adopté pour la collection entière. Mais nous n'avons pas la prétention de faire à cet humble industriel une place dans la série des grands noms de l'antiquité. Les signatures sont fort rares sur les terres cuites. Parmi celles que nous avons recueillies dans la nécropole de Myrina, mon ami Salomon Reinach et moi, une des plus fréquentes était celle de *Diphilos*. Nous avions pris l'habitude de voir en lui l'homme qui personnifiait le mieux la fabrication des terres cuites, sinon par le mérite du style, du moins par l'abondance et la variété de la production. Que ce souvenir de fouilles heureuses, dont le Louvre a largement profité, excuse l'hommage que nous rendons ici à un modeste ouvrier de l'art antique.

Juillet 1909.

I. — Provenance, destination, chronologie des terres cuites.

La très grande majorité des terres cuites que nous avons conservées ont été recueillies dans des tombeaux. Elles faisaient partie des offrandes aux morts. De nombreuses nécropoles antiques, en Grèce, Italie, Sicile, Cyrénaïque, Phénicie, Asie Mineure, Crimée, dans les îles de l'Archipel grec, ont fourni des agglomérations considérables de ces petites statuettes, entassées sans ordre, souvent brisées en vertu d'un rite religieux au moment de l'ensevelissement. Mais une remarque s'impose : toutes les nécropoles ne contenaient pas des terres cuites ; quelques-unes en ont fort peu ; d'autres en sont totalement dénuées. Ce n'est donc pas un rite obligatoire ; chaque région avait ses usages à cet égard ; en Attique on trouve beaucoup de vases et peu de figurines.

Une autre observation importante, c'est que les terres cuites ne se rencontrent pas seulement dans les tombeaux. Un grand nombre était déposé dans les sanctuaires ou dans les chapelles des maisons particulières et, en général, les sujets n'y sont pas différents de ceux qu'on apportait aux morts. Si nous en avons conservé moins d'exemplaires, c'est que, n'étant pas protégés par les parois solides d'un tombeau, ces ex-voto nous arrivent en petits fragments disséminés ou qu'ils ont même complètement disparu. Mais nous en savons assez par les découvertes faites auprès des temples d'Athènes, d'Olympie, de Tégée,

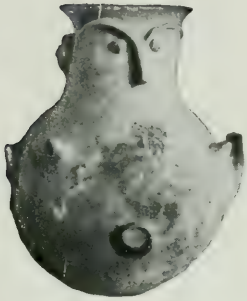
d'Élatée, de Corfou, de Tarente, de Pæstum, etc., ou dans les maisons de Priène, de Smyrne, de Pompéi, pour juger de l'importance de ces débouchés. Il faut y joindre les débris d'ateliers comme celui de Tarse.

Le tout forme un ensemble de plusieurs milliers de figurines (le Louvre seul en possède plus de quatre mille) qui sont l'image la plus fidèle, non pas du culte funéraire seulement, mais de la religion populaire dans tous les pays grecs du bassin de la Méditerranée.

De ces faits nous pouvons tirer déjà une conclusion sur la destination des terres cuites. On a fait fausse route en y cherchant exclusivement des allusions à la vie d'outre-tombe ou aux regrets des survivants. On achetait des figurines dans toutes sortes de circonstances, tristes ou joyeuses : pour rendre ses devoirs aux dieux de la cité et aux pénates de la famille, pour honorer les morts, même pour faire des cadeaux aux enfants sous forme de jouets et de poupées. C'est pourquoi l'art du modelage ne s'enferme pas dans un cercle étroit de représentations ; il s'inspire de la vie sociale tout entière et suit les exemples du grand art ; il est la plastique grecque dans une matière moins précieuse et sous une forme plus réduite, mais aussi plus libre que celle du marbre ou du bronze.

Certes, il n'est pas douteux que la fabrication céramique n'ait comporté des catégories affectées à une destination particulière, comme dans la plastique de marbre il y a les stèles funéraires et les reliefs placés en tête des décrets. A Éleusis, par exemple, on trouve des ex-voto de terre

3



1

7

17

14

21

24

18

28

VASES ET STATUETTES DE TROADE ET DE CHYPRE
Haute époque archaïque.

cuite qui représentent Déméter assise sur un trône et que l'on fabriquait pour les dévots du sanctuaire ; à Corfou, des images d'Artémis recueillies près d'un temple consacré à la déesse; à Tarente, des Dionysos ou des Dioscures, adorés dans la région, etc. Aux visiteurs des nécropoles, on vendait aussi des sujets d'un genre déterminé : par exemple, à Myrina, des Sirènes dans l'attitude de pleureuses, des Éros tenant une torche renversée, d'autres avec la tête baissée et l'air attristé. C'étaient là les « spécialités » nécessaires à un commerce aussi étendu. Mais dans nombre de cas, plus fréquents encore, le marchand ne pouvait pas prévoir où irait la statuette que venait lui demander l'acheteur. Il lui fallait avoir un assortiment complet de dieux et de déesses, de figures de femmes, d'Éros et d'enfants, dont chacun pût faire l'usage qu'il voulait. De là cette série si considérable, en quelque sorte neutre, ces déesses assises que l'on trouve en tous lieux, sur l'Acropole d'Athènes comme près du temple de Pæstum ou dans les sépultures béotiennes, ces figures de jeunes filles que l'on ramasse sur le parvis du temple d'Élatée comme dans les tombes de Tanagre, ces Éros aux ailes éployées que l'on plaçait dans les maisons de Priène comme dans le cimetière de Myrina. Là se donnait carrière la libre et large production des modeleurs grecs.

Rappelons maintenant quelques dates de la chronologie générale pour montrer l'extension et la durée de cette industrie.

I. Certains spécimens de la période préhistorique peuvent remonter aux environs de l'an 3000 avant notre ère (terres cuites de l'Asie centrale, de la Troade et de Chypre). — II. Les antiquités de Crète et de Mycènes sont placées approximativement entre 2000 et 1000. — III. La période dorienne, dite du style géométrique, où apparaissent les plus anciennes figurines de Béotie, s'étend de l'an 1000 environ au VIIe siècle. — IV. La période ionienne, où s'élaborent les principaux types de Chypre, de Rhodes, de Phénicie, comprend le VIIe et le VIe siècle. — V. La période attique, où se forme le style classique des figurines, influencé par les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture, correspond au Ve et au IVe siècle. — VI. La période alexandrine ou hellénistique va des successeurs d'Alexandre le Grand à l'Empire romain, du IIIe au Ier siècle avant notre ère. — VII. La période romaine dure pendant tout l'Empire jusqu'à la fin du paganisme ; la fabrication paraît s'éteindre vers le IVe ou le Ve siècle de notre ère.

C'est donc une série de plus de trente siècles qui se présente à nous, avec des documents évalués à plusieurs milliers. On comprend que l'histoire de l'art, comme celle des idées, doive y trouver une mine extraordinairement abondante de renseignements

31

36

32

65

46

72

61

93

74

TERRES CUITES DE CHYPRE ET DE PHÉNICIE
Style du VIIe au Ve siècle.

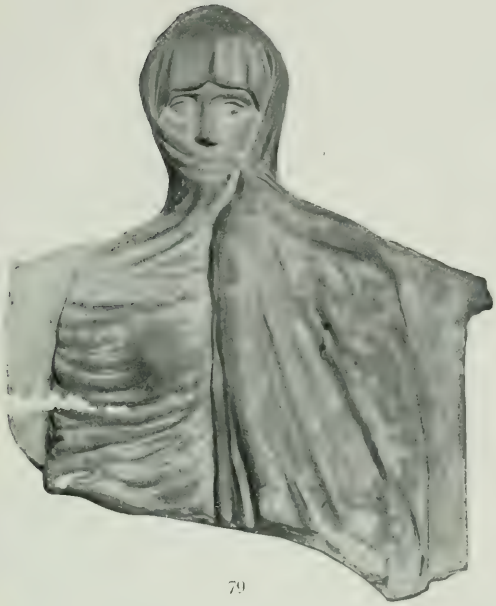
II. — Origines et développement de l'industrie des terres cuites dans la Grèce orientale.

La Salle A de la Galerie céramique du Louvre est consacrée aux Origines. Les plus anciens produits qu'on y voie sont ceux d'Hissarlik et de Chypre. On fait remonter jusqu'aux environs de l'an 3 000 la fondation de la première ville d'Hissarlik, sur l'emplacement de la Troie homérique, et certaines tombes de Chypre pourraient dater de la même époque. En Orient, dans la Mésopotamie, nous rencontrons des exemplaires plus anciens encore et l'Égypte préhistorique a fourni des figurines antérieures aux premiers Pharaons. On peut donc dire que les débuts de cet art se perdent dans la nuit des temps et, en effet, le modelage de l'argile fait partie de l'industrie de tous les peuples primitifs.

Dans ces séries si reculées notons un fait remarquable. Qu'il s'agisse de la Chaldée, de l'Égypte ou de Chypre, la préoccupation dominante est de fabriquer des idoles en forme d'animaux, ou bien, quand la représentation humaine apparaît, c'est la femme qu'on reproduit de préférence. A Hissarlik, dans les prétendus vases à tête de chouette (n° 1, pl. I), dont Schliemann voulait faire des symboles de la Pallas troyenne, on reconnaît aujourd'hui de grossières ébauches du corps féminin; dans d'autres régions barbares on a recueilli des poteries semblables. A Chypre, des espèces de planchettes d'argile (n°s 2 à 6;

voy. n° 3. pl. I), surmontées d'une tête à peine dégrossie, ornées de traits incisés qui figurent des colliers et des accessoires du costume féminin, des barcelonnettes contenant des ébauches d'enfants (n° 7, pl. I), indiquent que les idées de maternité et de fécondité président à la confection de ces grossiers ex-voto. Tout un troupeau de bêtes, oiseaux, bœufs, cerfs, béliers, le plus souvent façonnés en forme de vases (n°s 8 à 15 ; voy. n° 14, pl. I), se joint à ces idoles féminines pour représenter la richesse et le bien-être qu'on souhaite d'assurer aux défunts comme aux vivants.

L'opinion qui prévaut actuellement pour expliquer le choix de ces sujets et la curieuse uniformité de ces essais dans des contrées très diverses, est que les primitifs obéissent à des lois simples qui en tous lieux régissent les débuts de l'art. La magie est le fonds essentiel de la religion naissante. Se défendre soi et les siens contre les malfaisances invisibles, contre les morts, contre toutes les puissances supérieures qui entourent l'homme et le menacent, est la constante préoccupation du sauvage. S'entourer de fétiches qui éloigneront ces forces redoutables, qui garantiront au groupe humain la sécurité et la subsistance nécessaires, telle est la source primordiale de ces figurations artistiques. Le sentiment esthétique n'y est pour rien ; il se greffera plus tard sur l'intention pratique. Cette théorie nous fait comprendre la monotonie voulue et symbolique de ces idoles. Autour de la femme, qui assure la perpétuité de la race et qui veille sur la maison, s'assemblent le bétail domestique et le gibier de chasse qui signifient l'aisance matérielle.



79

106

78

118

TERRES CUITES DE CHYPRE, DE RHODES ET DE CARTHAGE
Style du VIe et du Ve siècle.

Qu'on ne s'étonne pas de l'absence de l'homme lui-même, car une superstition, encore très vivace aujourd'hui, fait redouter aux barbares leur représentation en image, sorte d'envoûtement et de mainmise sur leur personne. Rien de plus naturel que cette marque de possession sur la femme et sur le troupeau (la captive au temps d'Homère est encore assimilée au bétail) : mais l'homme doit l'éviter soigneusement pour demeurer maître de lui et de sa force.

Ainsi renseignés par une doctrine qui puise dans le *folk-lore*, c'est-à-dire dans l'étude de la vie des primitifs, la science de nos origines, nous regarderons avec une sympathie plus curieuse les grossiers fétiches de la Troade et de Chypre. Ils nous apparaîtront comme les premiers balbutiements d'une langue destinée à produire plus tard des chefs-d'œuvre. En réalité, la plus gracieuse des Tanagréennes descend directement de ces idoles hideuses. Les mêmes causes ont subsisté à travers les siècles, et la prédominance de la figure féminine restera tout aussi impérieuse chez les Grecs du IVe siècle. L'idée qui assimilait la femme à un fétiche ou à un bétail utile s'est épurée et ennoblie, mais la filiation entre la vieille idole en « galette » et l'aimable « joueuse d'osselets » est ininterrompue. De là, sans doute, le nom que les Grecs avaient donné au fabricant de ces petites images, le modeleur de « jeunes filles », le faiseur de *corés*, le *coroplaste* ou *coroplathe*.

Une seconde question se pose. Si l'Asie centrale et l'Égypte ont usé les premières de ces statuettes comme de « porte-bonheur », n'est-ce pas à l'Orient que les autres

populations ont emprunté l'emploi de ces images ? La ressemblance est parfois si absolue entre certaines figurines de femmes trouvées à Nippour, en Chaldée, et d'autres recueillies à Chypre, qu'on a conclu à une simple copie ou même à une importation du motif oriental dans le bassin de la Méditerranée.

Pour notre part, nous pensons que dans ce probleme délicat il faut distinguer ce qui est la création d'un type et ce qui est le développement artistique du même type. Je ne crois pas du tout que les peuplades barbares des Iles et de l'Europe aient attendu le choc de l'Orient pour s'éveiller au concept d'idées religieuses où l'animal et la femme jouaient un rôle décisif. Les fétiches de pierre, appelés quelquefois idoles cariennes, sont sans doute le produit spontané des superstitions indigènes. Mais j'imagine que l'action bienfaisante de l'Orient, s'exerçant par la force d'une civilisation beaucoup plus ancienne et plus avancée, a été de fournir aux races occidentales des images perfectionnées, dans lesquelles celles-ci trouvaient des modèles commodes à imiter pour exprimer leurs propres idées. Les Grecs du VIIe siècle n'ont pas procédé autrement, quand ils ont repris le contact avec l'Orient, après la domination dorienne. Ils n'avaient certes pas besoin de l'Égypte ni de l'Assyrie pour créer leurs dieux, mais ils apprirent de ces modèles étrangers à les représenter sous des formes plus vivantes. L'art naît d'abord en beaucoup d'endroits, sous des formes peu variées qui sont universelles et humaines ; il est indépendant et dispersé. Puis, dès que

100

114

117

104

122

121

TERRES CUITES DE RHODES ET DE CARTHAGE
Style du VIe siècle.

l'esthétique entre en jeu, il tend à se concentrer, à suivre des règles qui ont été découvertes par une raison plus haute ; il écoute la voix du plus expérimenté et, pour cette cause, il devient un lien social très fort, un véhicule d'idées.

Ce qui est difficile, c'est de déterminer à quel moment le produit d'un art ancien cesse d'être une création spontanée et subit l'influence des modèles extérieurs. Par exemple, à Chypre, si grossières que soient les idoles de femmes nues debout, les oreilles percées et ornées de grands anneaux, parfois portant un enfant dans leurs bras (n° 16 et n° 17, pl. I), on se rend compte, en les comparant aux idoles en planches, qu'elles réalisent un progrès déjà considérable et qu'elles impliquent certaines idées depuis longtemps familières à l'Orient, puisque les figurines analogues de Nippour remonteraient peut-être au delà de l'an 3000. On a donc pu en conclure que les figurines nues de Chypre, plus récentes, imitent un type venu d'Orient. Pour la période crétoise que l'on place entre 2000 et 1500, les communications entre les deux mondes sont établies par des preuves indiscutables. L'histoire laisse donc place à l'hypothèse d'influences venues de l'est et s'exerçant de très bonne heure dans le bassin de la Méditerranée. Il serait illogique de n'en pas tenir compte, mais il ne faut pas non plus y voir une impérieuse domination qui exclurait toute velléité d'indépendance et d'originalité chez les Occidentaux. L'étude des terres cuites nous montrera au contraire comment, à toutes les époques, les artistes ont su allier l'esprit d'imitation avec l'esprit d'invention.

Chypre et Phénicie. — Dans cette période très ancienne, les sujets familiers sont les plus fréquents. On ne peut pas douter que les rites funéraires n'invitent les survivants à placer près du mort des images destinées, comme en Égypte, à lui assurer dans la tombe l'entourage ordinaire de sa vie d'autrefois. A côté des animaux, des servantes, des femmes épouses et mères, il y a place pour des compositions pittoresques comme la réunion de femmes autour d'un bassin ou d'un lavoir (n° 18. pl. I), ou comme le bateau dont le bastingage est garni de petits matelots ou passagers (n° 19), curieuse évocation de ces hardis marins qui, filant le long des côtes dans leurs frêles esquifs, partaient à la découverte et transportaient au loin des marchandises de tout genre, posant les premiers fils du vaste réseau qui bientôt allait s'étendre sur le monde et relier pour toujours les peuples autrefois séparés.

On ne peut pas dire que sur la masse de ces petites statuettes se détache encore nettement la figure d'une divinité. C'est une religion terre à terre et fétichiste, qui convient à des primitifs. L'idole du culte, la déesse, sortira peu à peu de ces embryons d'argile et ce n'est pas un des moindres résultats de cette histoire que de nous faire assister à la naissance des grandes divinités. Celles-ci ne précèdent pas, elles suivent la troupe prosaïque et vulgaire des fétiches domestiques. Contrairement à l'esquisse grandiose que l'on traçait d'une mythologie issue des plus importants phénomènes de la nature, il semble que l'homme ait d'abord accepté le contact avec ces forces immenses sans

130

138

133

144

140

135

141

142

143

TERRES CUITES DE GRECE
Style mycénien et style géométrique.

en tirer immédiatement la conception de divinités supérieures et maîtresses du monde entier. Sa religion, il l'a formée à sa taille, pour sa vie de chasseur et de cultivateur. Plus tard, le petit dieu domestique se haussera aux allures de dieu de la tribu ou de la cité, enfin de dieu national L'évolution sociale réglera l'évolution religieuse.

Combien de temps dura cette période d'élaboration? Il est difficile de le dire; elle fut probablement fort longue. C'est dans les Iles méditerranéennes surtout, pendant la brillante floraison de la puissance crétoise, entre le XXe et le XVe siècle, que dut se perfectionner la fabrication des idoles de terre cuite et que se forma une vaste *démonologie* d'où sortirent peu à peu des dieux à forme humaine dont nous pénétrons encore mal la nature, puis les divinités de l'hellénisme. Quand nous connaîtrons par des ouvrages d'ensemble les merveilleuses découvertes faites à Cnossos et à Phæstos par M. Arthur Evans et par M. Halbherr, nous pourrons mieux juger l'importance de la genèse qui relégua dans l'ombre le culte de la pierre, du végétal et de l'animal, et qui sanctionna l'avènement de la religion anthropomorphique.

Si nous revenons à Chypre, nous constatons dans les vitrines du Louvre des nouveautés qui coïncident avec le commencement de la période dorienne, aux environs du IXe et du VIIIe siècle. Les animaux ont disparu avec les idoles en planches. Les femmes ont changé d'aspect : la forme cylindrique du fût, que surmonte une tête, se rapproche davantage de la structure naturelle du corps (n°s 20 à 23; voy. n° 21, pl. I). Leur rôle de servantes et d'épouses

fécondes subsiste : elles apportent des plats, des mets ou des offrandes (n° 24, pl. I ; n°s 25, 26), elles vont chercher de l'eau (n° 27), elles allaitent un enfant (n° 28, pl. I). A côté d'elles prennent place des soldats en armes. C'est le règne de la guerre, et l'on doit se souvenir qu'à ce moment se forment un peu partout les récits héroïques d'où sortiront l'*Iliade* et l'*Odyssée*. C'est aussi le moment des grandes conquêtes des Sargonides dont les armées, descendues de l'Assyrie, s'avancent à travers la Syrie et la Phénicie jusqu'aux frontières de l'Égypte. Alors se lève des tombes chypriotes une légion de petits guerriers à pied, à cheval, en char (n°s 29 à 36 ; voy. pl. II, n°s 31, 32, 36), semblables à ces renforts que l'astucieux Kinyras, roi de Chypre, avait promis à Agamemnon pour la guerre de Troie et qu'il envoya, d'après la légende, sous forme de bonshommes d'argile. L'influence assyrienne est ici nettement marquée dans la structure des chars, des casques, des armures (n°s 37 à 40), et nous possédons comme termes de comparaison des groupes trouvés en Phénicie, qui reproduisent avec plus de précision encore les chars solides et les guerriers pesamment armés de l'Assyrie (n°s 41, 42).

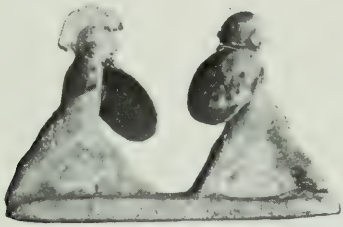
Un peu plus tard, aux VIIe et VIe siècles, sous une nouvelle poussée des événements politiques, ce sont les modes venues de l'Égypte qui font invasion à Chypre : femmes coiffées du klapht (n°s 43 à 50 ; voy. n° 46, pl. II), âmes des morts en forme de Sirènes (n°s 51, 52), Patèque accroupi en forme de dieu Bès (n° 53), etc. M. Heuzey, dans son *Catalogue des terres cuites du Louvre*, a fait l'analyse détaillée

147

158

149

154



146

155

153

150

TERRES CUITES DE BÉOTIE
Style du VIIe et du VIe siècle.

de ces deux catégories pseudo-assyriennes et pseudo-égyptiennes, dont les exemplaires presque identiques se retrouvent dans les nécropoles de la Phénicie (nos 54 à 59).

C'est ici qu'on peut le mieux étudier la période des *xoana*, si importante dans l'histoire de la plastique grecque, si mal connue par les fragments trop rares que nous a laissés la statuaire. En parcourant notre Salle A ou en feuilletant les planches du grand *Recueil des types de terres cuites* de M. Winter, on assiste à la genèse de toutes les attitudes, de tous les gestes. On est parti de la planche ou du poteau surmonté d'une tête : on aboutit par des transitions insensibles à une svelte figure de femme, encore archaïque et raide, mais animée déjà d'une vie intérieure (nos 60 à 63 ; voy. n° 61. pl. II), prête à marcher, comme ces statues du vieux Dédale qu'on devait enchaîner, disait-on, pour les empêcher de courir et de se sauver : puérile et gracieuse légende où se lit la joie naïve du sculpteur qui a enfin réalisé un être d'apparence vivante. Notons aussi dans ces figurines un progrès technique qui consiste à mouler la pièce au moyen de deux matrices, une pour la face, l'autre pour le revers. La fonte en creux des bronzes est certainement liée à ce changement important, qui date du VIe siècle. L'exécution y gagnait en rapidité et en finesse. D'un creux soigneusement façonné on pouvait tirer des centaines d'épreuves, auxquelles la retouche à l'ébauchoir ajoutait la qualité du travail personnel de l'artiste. Ce procédé restera la règle pour toute la durée ultérieure de la fabrication.

Si le perfectionnement de la technique est significatif, la progression n'est pas moins instructive dans le développement des sujets. Ici le doute n'est plus permis : les grandes divinités sont nées. A Chypre, la déesse femme emprunte l'aspect d'une statue égyptienne, tenant en main une fleur de lotus (n° 65, pl. II), ou bien d'une grande idole asiatique, chargée de bijoux (n° 66). En Phénicie, c'est Vénus-Astarté, l'Aphrodite de Tyr, serrant sur son sein une colombe (n°s 60, 61, pl. II). Autour d'elles s'empresse la troupe des *corés*, jeunes femmes apportant leurs offrandes ou prêtresses de la divinité, les unes tenant un tympanon, d'autres un éventail ou une fleur (n°s 67, 68). Comme pour la plupart des représentations archaïques, on hésite ici à donner un nom précis aux figures. L'artiste ne sait pas encore distinguer les mortelles des déesses par la seule puissance de l'expression ou de l'attitude. Les dieux n'ont pas non plus la figure classique et les accessoires qui les caractériseront plus tard. On s'en tient à la tâche difficile de faire un homme, de faire une femme. Mais on en voit assez pour comprendre qu'à travers ces ex-voto circule toujours le double courant qui, depuis les origines, entraîne avec lui la masse de ces petites images : idée de fétiches protecteurs pour le vivant comme pour le mort, idée de serviteurs familiers qui accompagnent le défunt dans son tombeau. Enfin la figure féminine reste invariablement le thème préféré des modeleurs. Nous sommes au seuil de l'âge où va s'épanouir la plus radieuse création de la plastique grecque, la déesse de beauté, Aphrodite.

163

165

169

174

189

183

188

TERRES CUITES DE BÉOTIE
Style du vi^e et du ve siècle.

Cette Aphrodite, Chypre nous la présente sous le double aspect qu'elle a revêtu à travers les âges. L'une a encore la brutale et naïve impudeur des très anciens fétiches qui personnifient la génération et la maternité : elle est entièrement nue, les mains posées sur les seins, avec un geste qui exprime la puissance féconde de son allaitement (nos 69 à 73 ; voy. n° 72, pl. II). L'autre, drapée, est assise sur un trône richement orné, la tête couronnée d'un haut diadème ciselé (n° 74, pl. II ; nos 75 à 77, et n° 78, pl. III) : c'est la protectrice, la femme divinisée, l'idéal qui, traversant les siècles, est venu jusqu'à nous. La première est la Vénus populaire, symbole de la perpétuité de la race, sortie des entrailles d'une humanité barbare. L'autre a jailli du cerveau des penseurs, des poètes et des artistes ; l'influence des modèles attiques du ve siècle y est profondément marquée. On peut mesurer la distance qui sépare ces deux conceptions. Quand nous parlons de la Vénus antique, nous évoquons toujours l'image des baigneuses nues ou demi-vêtues de l'art gréco-romain. Or la Vénus grecque du ve siècle était sévèrement drapée ; c'est le génie plus sensuel des Scopas et des Praxitèle qui, revenant aux créations de l'art populaire, a remis en honneur au IVe siècle la nudité féminine, en la parant de toutes les séductions de la beauté. La *Vénus de Milo* elle-même aurait choqué un contemporain de Cimon ou de Périclès, et l'*Ourania* de Phidias ne pouvait pas être nue. On a souvent cité cette phrase de M. Heuzey, résumant l'audacieuse transformation qui s'accomplit alors et où, « par un miracle de l'art,

le geste éhonté des anciennes déesses orientales deviendra, dans l'Aphrodite grecque, l'expression même de la pudeur ».

Des modèles attiques où elle puisa son inspiration, Chypre a encore conservé une admirable figure : c'est une Déméter douloureuse, assise, le bas du visage voilé, avec une expression dramatique de mélancolie résignée (n° 79, pl. III, et n° 80). Pour ceux qui savent regarder les œuvres d'art, des morceaux de ce genre égalent les plus beaux marbres de la statuaire antique ; on y sent une âme contemporaine de Socrate et de Platon. Elle forme une transition excellente avec les statuettes de Tanagre que nous étudierons plus loin. Citons aussi un beau torse de femme dont la draperie collante rappelle les célèbres Nikés du petit temple de l'Acropole d'Athènes (n° 81) ; rapproché d'une jolie tête de femme aux cheveux noués en crobyle (n° 82), il aide à reconstituer un type de jeune déesse, aux traits enjoués, qui fait contraste avec la précédente image. On voit par tous ces exemples l'importance de la série chypriote, où nous aurions à signaler bien d'autres spécimens que l'on étudiera dans nos vitrines. Ceux-ci suffisent à montrer comment l'évolution des types plastiques s'est faite avec une libre variété, sous l'influence d'écoles très diverses, et combien, par sa situation géographique, la grande île a été propre à former un trait d'union entre l'Orient et la Grèce.

Rhodes et Phénicie. — Ce qui se passe à Rhodes, aux mêmes époques, complète cette histoire. On y voit agir, en plein centre grec, les artistes du vi^e siècle ; on suit les progrès de leur apprentissage, fait au contact des œuvres

orientales, mais toujours vivifié par un esprit d'indépendance et d'originalité. Une de nos vitrines contient des petites figures de terre émaillée, représentant des hommes nus, agenouillés ou debout, œuvres d'ateliers ioniens ou phéniciens, exécutées à l'imitation des statues égyptiennes (nos 83 à 92). Répandues à travers le monde grec, ces amulettes apportaient aux modeleurs, comme certaines terres cuites phéniciennes (n° 93, pl. II; nos 94, 95), une vision assez exacte des sujets créés depuis de longs siècles par l'admirable plastique de l'Égypte. Elles les guidaient dans la voie difficile de l'interprétation des formes humaines; elles leur imposaient même certaines conventions, comme celle qui place toujours la jambe gauche en avant, plutôt que la jambe droite, détail curieux qui se retrouve dans toute la statuaire archaïque des Grecs. Les cuillères à parfums dont le manche représente une femme nue (n° 96), les flacons d'odeurs en forme de sirènes ou de sphinx (nos 97 à 99), de têtes de femme (n° 100, pl. IV; n° 101) ou de guerrier casqué (n° 102), sont encore des produits où l'empreinte orientale est visible. Mais le pastiche ne s'accuse pas à Rhodes, autant qu'à Chypre ou en Phénicie. L'art y est plus libre, le style plus personnel.

Qu'on examine le sourire ingénu et discret qui éclôt sur les lèvres des déesses (pl. III et IV), surtout dans les admirables masques de Déméter et de Coré (nos 103 à 107; voy. n° 104, pl. IV, et n° 106, pl. III). N'est-ce pas une grande nouveauté dans l'art, l'aube d'une ère meilleure où la divinité se fait douce et bienveillante envers les

hommes? On a contesté que cette expression de bienveillance ait été voulue par l'artiste. On y a vu le résultat de recherches conduites par des mains malhabiles, cherchant à traduire la nature, étudiant le dessin de la bouche et relevant avec exagération les coins des lèvres comme les angles externes des yeux. Pourtant, lorsque l'on considère dans la grande sculpture l'ensemble de ces statues archaïques souriantes, dont la longue série aboutit à la physionomie conventionnelle, dite « éginétique », des marbres du ve siècle, quand on observe que certaines écoles, celle de Béotie en particulier, n'ont pas adopté cette expression, et surtout quand on voit que les Attiques ont fini par réagir eux-mêmes, aux environs des guerres Médiques, contre l'abus monotone du type, en créant des visages sérieux et même dédaigneux, on ne peut pas douter, je crois, qu'au début, certains artistes grecs ne se soient tout entiers livrés au plaisir conscient de compléter leur œuvre en l'illuminant d'un sourire. C'était le couronnement des progrès accomplis. C'est d'abord, comme l'a dit M. Lechat dans son beau livre sur la *Sculpture attique*, « une expression toute simple et sans malice de la joie de vivre », et plus tard c'est « le sourire coquet d'une femme qui se plaît à elle-même et qui veut plaire aux autres ». Avant les Grecs, ni les dieux ni les hommes ne sourient. Cette détente heureuse est une trouvaille de leur génie, le fruit le plus précieux de leur humanité. Les poètes, dans cette voie, avaient précédé les sculpteurs. Lisez dans Homère les entretiens adorables d'Ulysse et d'Athéné. La déesse sourit au héros qu'elle aime;

elle lui caresse la tête, elle l'éclaire, la lampe à la main dans un escalier. C'est une amie volontaire et despotique, mais une amie. Les dieux d'Orient, les dieux d'Égypte, proclament dans des inscriptions leur affection pour leurs fidèles, mais leur visage reste froid. La Grèce n'a pas besoin d'écrire; on lit la bienveillance et la tendresse dans le sourire éclos sur les lèvres de ses idoles.

Voyez encore dans les Aphrodites ou les Corés debout la gracieuse souplesse de l'étoffe bridant sur la jambe et se jouant en petits plis réguliers (nos 108 à 111); voyez la majestueuse gravité des déesses assises, coiffées d'une haute tiare (nos 112 à 115; voy. n° 114, pl. IV), dont la pose évoque le souvenir des grandes statues qui bordaient l'avenue du temple des Branchides, près de Milet; ou encore la curieuse et très archaïque ébauche du groupe des deux grandes Déesses (n° 116). Admirez, dans une œuvre encore plus ionienne d'allure que phénicienne, la physionomie farouche de l'hoplite dont l'œil brille sous son casque formidable (n° 117, pl. IV), vivant portrait de ces mercenaires bardés de fer que le roi Psammétique avait fait entrer au service de l'Égypte. N'est-ce pas l'esprit grec tout entier, avec ses recherches ingénieuses du détail qui exprime la vie et qui donne à l'œuvre d'art un caractère psychologique? Si l'on veut mesurer l'action vigoureuse des écoles grecques du vie siècle et leur rayonnement au dehors, il faut revenir aux statuettes de Phénicie, Aphrodites debout ou déesses assises (nos 60 à 64; voy. n° 61, pl. II), et observer combien d'entre elles reproduisent, sans y rien changer, les types rhodiens.

Les produits de Carthage, colonie phénicienne, confirment cette emprise de l'hellénisme sur l'Orient. On verra dans notre Salle orientale (Salle VI, Phénicie) quelques masques, dérivés des momies égyptiennes (n° 118, pl. III, et n° 119), un curieux et expressif masque à figure ridée et tatouée (n° 120), et surtout un admirable visage, d'un caractère barbare et indigène, tout imprégné de couleur locale, dont Flaubert, s'il l'avait connu, eût paré quelque héros de *Salammbo* (n° 121, pl. IV); citons aussi un dieu Bès armé (122, pl. IV). Pour le reste, les terres cuites recueillies par le Père Delattre et par M. Gauckler montrent l'abdication presque complète des créations orientales au profit des formules grecques (n°s 123 à 129). Nous devons encore à M. Heuzey la formule qui caractérise ce phénomène : c'est « l'action en retour de l'art grec ». Longtemps avant Alexandre, l'hellénisme avait commencé à conquérir l'Asie par les mains de ses artistes.

III. — Origines et développement de l'industrie des terres cuites dans la Grèce occidentale.

Pour saisir la dualité fondamentale de la Grèce archaïque, nous devons maintenant nous transporter dans une autre salle, communément appelée « Salle des Tanagres », pour y étudier les figurines trouvées dans la Grèce proprement dite (Salle L). La classification de nos collections céramiques est fondée sur la géographie. Il nous a semblé que rien ne pouvait faire mieux comprendre l'intérêt d'un objet antique. Si on le range avec les autres par matière

182

192

181

186

209

207

TERRES CUITES DE GRÈCE
Style du ve siècle.

ou par forme, on le noie dans une masse de monuments similaires. Si, au contraire, on le classe d'après la provenance, on lui donne un caractère de document régional; il devient une pièce justificative qui aide à comprendre l'esprit d'un peuple, d'une province, d'une cité. Surtout en Grèce où le particularisme fut tout-puissant, la question des provenances est capitale. Un coup d'œil sur les maquettes de la Salle L permettra de voir que nous sommes dans un monde qui, par certains côtés, ressemble à celui de Chypre et de Rhodes, mais qui en diffère beaucoup par le détail. Les influences orientales s'éloignent; l'industrie céramique se développe avec une logique plus inflexible, sans brusques changements, sans poussées venues du dehors

Mycènes. — Nous rencontrons d'abord, comme à Hissarlik et à Chypre, le fétiche féminin. Il se présente sous une forme qu'on a pris l'habitude d'appeler *mycénienne*, parce qu'on la connaît surtout par les fouilles de Schliemann à Mycènes, mais elle est commune à beaucoup de régions méditerranéennes. Le corps est en disque monté sur une colonnette, les bras absents ou relevés avec l'aspect de moignons en croissant, la tête petite et presque pas modelée; tous les détails sont indiqués au pinceau, jamais incisés. C'est un concept analogue à celui de la Grèce orientale, mais traduit d'une autre manière (n° 130, pl. V; n°s 131, 132). Le fétiche mycénien n'est qu'une réduction sommaire, une copie dégénérée d'une idole plus ancienne, dont on connaît par les fouilles de Crète des spécimens exécutés d'une façon plus complète et plus précise : images de femmes.

au corps cylindrique imitant une robe en jupe, les mains élevées avec un geste de bénédiction, les détails du visage et du vêtement peints en noir. On y reconnaît une déesse de la nature, une sorte d'Aphrodite, parfois accompagnée d'un oiseau, la colombe. Ainsi tombent d'elles-mêmes les hypothèses faites sur les bras en croissant ou sur les gestes plaintifs des idoles mycéniennes. Nous n'avons affaire ni à une déesse issue du culte de la vache ni à des pleureuses. Ici encore l'usage très général du fétiche féminin, employé pour les vivants comme pour les morts, trouvé dans les maisons de Tirynthe ou les palais de Mycènes comme dans les tombes, nous avertit qu'il ne faut pas prêter un sens trop exclusif à ces ex-voto. Dans les mêmes fouilles Schliemann avait rencontré aussi beaucoup de figurines d'animaux, en particulier de bœufs. Ce sont les vestiges de la *zoolâtrie*, du culte des animaux, répandu chez tous les primitifs et dont nous avons vu à Chypre de très anciens spécimens.

Remarquons que l'idole féminine, dans la série dite mycénienne, est toujours drapée. Le simulacre de femme nue est extrêmement rare. Il se présente une fois, dans notre collection, sous une forme qui n'est pas sans analogie avec certaines figurines placées dans la série orientale et qui provienment très probablement d'Égypte (Salle A). C'est donc apparemment à une importation ou à une imitation du type oriental que nous devons cette étrange petite statuette, tatouée de cercles pointillés sur la poitrine et sur les reins (n° 133, pl. V).

198

196

200

TERRES CUITES DE BÉOTIE
Style du Ve siècle.

Béotie, Attique, Locride, et autres régions de la Grèce continentale. — Après l'Invasion dorienne, la physionomie des terres cuites change en Grèce comme ailleurs. Signe de barbarie et de recul, on retourne de la statuette cylindrique à la figurine en « galette », en planche. Une base légèrement évasée permet à la figurine de se tenir debout (nos 134, 135, pl. V). Quand le personnage est assis, la plaquette est soutenue par un étai d'argile (n° 136), ou bien le buste rigide se dresse sur une sorte de siège carré (nos 137, 138, pl. V). Le col des figurines est très allongé. On y reconnaît encore des femmes à leurs longs vêtements drapés et à la présence d'enfants placés à côté d'elles (n° 138, pl. V). C'est une continuation des traditions antérieures. Les formes ont changé, mais le fond reste. Il y a d'ailleurs place pour des types de transition, comme les extraordinaires idoles aux jambes mobiles, à la jupe en cloche, décorées de sujets semblables à ceux des vases du style géométrique (nos 139, 140, pl. V), mais qui ont encore une allure crétoise et mycénienne. La liaison est ininterrompue entre les deux époques, et l'on passe, sans effort, de Mycènes à Tanagre.

En effet, il faut y insister, nous sommes en ce moment à Tanagre et rien n'est plus trompeur que l'abus communément fait du mot « tanagréen » pour caractériser les gracieux chefs-d'œuvre du IVe siècle. Le grand intérêt de la célèbre nécropole béotienne est précisément de nous montrer toutes les phases par lesquelles a passé l'industrie des terres cuites, depuis les premiers temps de l'hellénisme jusqu'à l'époque des successeurs d'Alexandre. Tanagréenne

est la galette informe, surmontée d'une tête de femme diadémée (nos 141 à 144, pl. V), aussi bien que la coquette promeneuse à l'éventail (n° 229, pl. XII); tanagréen, le cavalier perché comme un nain grotesque sur son cheval de bois (n° 145), autant que le joli garçonnet qui se repose assis sur un rocher (n° 253, pl. XII).

Comme à Chypre, la troupe ordinaire des femmes se renforce en Grèce, à l'époque dorienne, d'un assez grand nombre de personnages masculins. Nous y retrouvons d'abord les sujets guerriers que nous avions observés dans la région orientale, soldats combattant, char de guerre (nos 146, 147, pl. VI), écuyer attelant ses chevaux (n° 148), etc. De plus, on y découvre des sujets familiers d'un caractère pacifique, qui introduisent une note nouvelle dans le répertoire des modeleurs : ici le laboureur traçant un sillon avec sa charrue attelée d'une paire de bœufs (n° 149, pl. VI), amusante composition qui, quatre siècles avant Théocrite, réalise une sorte de bucolique en terre cuite ; là une troupe de cuisiniers, boulangers, servantes occupées à piler le grain dans un mortier (n° 150, pl. VI; nos 151, 152), ou à pétrir la pâte du pain au son rythmé de la flûte (n° 153, pl. VI), hommes assis jouant de la lyre ou écrivant sur des tablettes (nos 154, 155, pl. VI), etc. Toutes ces petites images, d'un réalisme si amusant, ne sont pas spécialement funéraires, car on imagine très bien des ex-voto de ce genre dans les sanctuaires, où ils représenteraient la nourriture offerte aux dieux par les fidèles ; mais il est certain que la religion des morts

204

197

193

203

TERRES CUITES DE BÉOTIE
Style du ve siècle.

avait singulièrement contribué à en favoriser la naissance, par la croyance à l'existence matérielle de l'âme dans le tombeau. L'Égypte avait donné depuis longtemps l'exemple des sculptures et des peintures magiques qui, peuplant de serviteurs, moissonneurs, vendangeurs, pêcheurs et conducteurs de troupeaux, la solitude du tombeau, assuraient au défunt une existence confortable. Les Grecs n'ont sans doute pas eu besoin de copier l'Orient sur ce point ; de tout temps ils ont cru à la vie corporelle du mort. Mais il est vraisemblable qu'entrés en contact direct avec la vallée du Delta, après la fondation de Naucratis et de Daphnæ, ils ne sont pas restés insensibles aux admirables modèles qui foisonnaient autour d'eux. Nulle part mieux qu'en Égypte on ne savait donner de la vérité aux représentations de la vie civile et domestique. Il a suffi de transposer ces qualités dans les scènes grecques, et c'est pourquoi certaines statuettes, comme la broyeuse de grain agenouillée (n° 156), ou l'homme accroupi, coiffé du klaft (n° 157), ont un air de famille si étroitement apparenté avec les œuvres égyptiennes.

La question controversée des influences orientales sur la Grèce propre se résout donc sans difficulté, si l'on considère les produits de l'art populaire, plus docile aux influences extérieures, moins préoccupé d'originalité et de personnalité que la grande sculpture. Pour ceux qui étudient les vases peints et les terres cuites, il n est pas douteux que les infiltrations orientales ne se soient produites à une époque reculée. Dès le VIIIe siècle on voit s'introduire, dans

le décor des vases géométriques, des sphinx, des sirènes, des fauves. Ces sujets se multiplient dans les peintures corinthiennes, chalcidiennes, attiques du VIIe siècle. Quand la plastique prend son essor au VIe, la pénétration est depuis longtemps un fait accompli. Mais ce qu'il faut dire bien haut, c'est que ce contact prolongé n'avait pas entamé l'indépendance native des artistes grecs. L'Orient n'a pas été pour eux un magister armé d'une férule ; il fut un conseiller et un éveilleur d'idées.

Ici même, dans la série des terres cuites archaïques, nous trouvons des animaux d'origine égyptienne comme le sphinx ailé (n° 158, pl. VI), la sirène à corps d'oiseau et à tête de femme (n°s 159, 160, 161). La peinture s'enrichit aussi de tons éclatants, comme en souvenir de la somptueuse polychromie de l'Orient. Au noir monotone des premières idoles succède un badigeon varié de couleurs blanches, rouges, jaunes (n°s 136, 143, 162, 164). Pourtant ces apports extérieurs ne modifient pas profondément la trame homogène de la production céramique. Le développement des types se poursuit avec logique, par la force spontanée du génie national. De plus en plus, au-dessus des servantes et des femmes, dont quelques-unes précisent leur rôle funéraire en portant leur main à leur poitrine ou à leur tête, comme pour se frapper et s'arracher les cheveux (n°s 162, 163, pl. VII), on voit émerger et dominer la figure de la déesse couronnée d'un haut diadème, soulevant les voiles qui gênent sa marche (n°s 164, 165, pl. VII), avide de se montrer et de régner sur le

245

221

217

232

230

226

231

223

TERRES CUITES DE BÉOTIE
Style du IVe et du IIIe siècle.

monde. Bientôt le groupe du dieu et de la déesse assis côte à côte (n° 166), l'Aphrodite drapée (n° 167), l'Hermès portant un bélier (n°s 169, pl. VII, et 170), la troupe nombreuse et anonyme des déesses debout ou assises (n°s 171 à 179; voy. n° 174, pl. VII, groupe des trois Charites) compléteront le cycle de plus en plus nombreux des divinités. L'Olympe classique est en voie de formation. Certains ateliers de modelage semblent même se hausser aux ambitions du grand art : on fabrique des terres cuites destinées à orner des monuments, sanctuaires, trésors de temples ou tombeaux, et à cet effet on les enduit d'une sorte d'émail résistant à l'humidité. Le beau fragment de Sphinx ailé (n° 180) que nous possédons devait décorer un édicule de ce genre.

Enfin le ve siècle arrive. Chaque jour apporte alors de nouvelles et incomparables conquêtes. C'est le temple d'Égine qui s'élève ; c'est Olympie et Delphes qui dressent dans le soleil leurs monuments de pierre ou de marbre et leurs milliers de statues; bientôt ce sera le Parthénon et le Théseion. Point n'est besoin de dire que l'enseignement à tirer des terres cuites aura ici moins d'importance pour l'histoire générale de la sculpture. Mais, comme tous les produits industriels, les figurines reproduisent avec intensité les traits dominants de l'esthétique contemporaine, et c'est ce qu'elles offrent d'instructif. On y voit en pleine lumière les trois éléments essentiels de l'art du ve siècle : expression sereine et grave des visages, aspect calme et puissant des corps, adaptation de la draperie au caractère moral du personnage.

La psychologie devient alors la raison d'être de l'art. Tous les ressorts sont tendus vers ce but : définir la personnalité intime d'un dieu ou d'un homme. Mais les moyens pour y parvenir ne doivent troubler en rien l'harmonie générale de la beauté extérieure. Chez le Dionysos assis du Parthénon, chez le Doryphore de Polyclète, la vigueur physique reste latente; elle n'apparaît qu'à la réflexion, et le contraste voulu entre la force redoutable de ces corps athlétiques et leur attitude tranquille produit une impression de plénitude de vie et de santé qui ébranle l'âme. Ainsi se forme dans l'art grec un idéal, fait de puissance musculaire et de sérénité morale, qui est resté aux yeux de la foule la formule classique de l'antiquité tout entière, mais qui n'est, en somme, que le rêve très personnel du siècle de Périclès, car les âges suivants ont réalisé de tout autres conceptions. C'est ce que nous trouvons ici dans d'admirables morceaux comme le buste de Coré, symbole de l'*anodos* ou de la *montée* de la déesse, sortant des Enfers et ramenant le printemps à la surface de la terre (n° 181, pl. VIII), l'Hermès au bélier, précieuse réduction d'une statue d'Onatas (n° 182, pl. VIII), etc.

Les modeleurs se sont préoccupés de transposer dans l'argile les visages graves, les corps robustes et gonflés de sève que leur offraient les innombrables modèles de la statuaire; ils ont rendu avec soin la sobriété de gestes, l'immobilité sans raideur qui prête aux œuvres du grand siècle une majesté impressionnante. La draperie colle au corps, à peine remuée de quelques frissons; elle vit

235

253

229

TERRES CUITES DE BÉOTIE
Style du IVe et du IIIe siècle.

pourtant et elle accompagne de ses ondulations légères les mouvements du buste ; elle n'accapare pas l'attention, comme nous le verrons plus loin avec les Tanagréennes. Tout est conçu en vue d'un effet sculptural et presque architectural ; la combinaison des lignes verticales avec des formes cylindriques régulières produit un effet de stabilité reposante. Dans cet esprit sont composées presque toutes les statuettes du ve siècle que l'on peut étudier dans nos vitrines : jeunes Corés vêtues du péplos dorien, debout et tranquilles (n°s 184, 185), tenant à la main une fleur (n° 183, pl. VII) ou portant dans leurs bras l'animal du sacrifice, le petit porc de la lustration rituelle (n°s 186, pl. VIII, et 187), Déméter assise et trônant majestueusement (n°s 188 et 189, pl. VII), ou debout avec la torche des initiations d'Éleusis (n° 190), ou encore portant sur son épaule la jeune Coré (n° 191), Aphrodite diadémée et drapée selon le rite ancien, debout sur un cygne et tenant un coffret sur son bras (n° 192, pl. VIII, don de M. G. Picard), Aphrodite debout, coiffée d'un énorme bourrelet de cheveux, laissant pendre de sa main une longue bandelette, symbole de la parure féminine (n° 193, pl. X, n°s 194, 195), une autre assise et serrant contre elle une colombe (n° 196, pl. IX). Partout les mêmes physionomies sérieuses, le même port de tête solennel, les mêmes gestes tranquilles, à peine soulignés par de discrets plissements d'étoffes.

On voit à plein l'âme religieuse de ceux qui ont modelé ces petites idoles, leur ferveur naïve envers la divinité, l'adoration séculaire et instinctive de ces humbles pour la déesse femme, mère et consolatrice éternelle. Et quand

on considère les admirables masques de dimensions vraiment sculpturales, qui nous rendent les traits de Déméter, de sa fille Proserpine et de Dionysos (nos 197 à 204, pl. IX et X), dont la trinité symbolise les espèces du pain et du vin, fondement de la nourriture et de la vie humaine, on sent que l'on communie en pensée, à travers le temps, avec les contemporains de Sophocle et de Phidias, car ces maquettes d'argile portent encore l'empreinte des doigts de ceux qui ont entendu ou contemplé, au théâtre et dans les rues d'Athènes, les chefs-d'œuvre de ces maîtres.

Voilà ce que les terres cuites portent en elles de particulier. Mieux qu'une fleur séchée dans un herbier, elles exhalent, aussi pénétrant qu'autrefois, leur arome grec. Nous avons eu l'irréparable malheur de perdre la statue du Zeus Olympien et il nous faut retrouver dans les brèves descriptions d'un Pausanias ou d'un Dion Chrysostome l'impression inoubliable que faisait sur les pèlerins l'aspect de l'idole d'or et d'ivoire, entrevue dans la pénombre du sanctuaire à travers la fumée des sacrifices, face de majesté et de bonté surhumaine où l'on reconnaissait « le créateur de toutes les choses de la vie, le père et le sauveur des hommes ». En regardant au Louvre l'expression si doucement pénétrante du beau masque de Dionysos (n° 204, pl. X), on comprendra mieux que dans les pages d'un livre ce qu'était le chef-d'œuvre à jamais perdu. L'artisan qui l'a modelé avait pu voir de ses yeux l'image qui arracha, dit-on, des marques d'émotion au dur Romain Paul-Émile et dont la beauté, selon l'expression de Quinti-

lien, « avait ajouté quelque chose à la religion elle-même ».

Plus que jamais, dans cette série religieuse, la figure féminine domine et absorbe tout. Seules quelques statuettes de jeunes gens, tenant un lièvre ou un coq sur leur bras, dont les puissantes musculatures semblent refléter un souvenir des torses de Polyclète, remplacent les guerriers d'autrefois (nos 205 à 208; n° 207, pl. VIII, don de M. de la Charlonie). Déposées dans un sanctuaire, ces figurines auraient pu représenter l'éphèbe lui-même, se plaçant sous la protection des dieux ; mises dans des tombeaux, elles sont l'image du mort ou des compagnons qui l'escortent; plus simplement encore elles symbolisent la vie passée, comme les reliefs sculptés sur les stèles funéraires. L'imitation de ces reliefs est sensible aussi dans une série, aujourd'hui nombreuse, de plaquettes découpées (nos 209, pl. VIII, et 210) dont le décor est emprunté à la vie familière, divertissements de banquets, danses, ou à des épisodes mythologiques comme la rencontre d'Électre et d'Oreste au tombeau d'Agamemnon (n° 211), Ulysse déguisé en mendiant devant Pénélope (n° 212), etc. Mais il est remarquable que les sujets créés sous l'influence de la religion primitive ont définitivement disparu : plus de fétiches nus, plus de boulangères ni de cuisiniers. Le culte populaire s'est épuré au contact d'une morale et d'une philosophie plus hautes. La pensée grecque au temps de Socrate ne saurait tolérer des superstitions trop grossières. Les temps sont proches pour une production plus raffinée et plus élégante. Les « Tanagréennes » peuvent venir.

C'est aux environs de l'année 1870/71 que les premières statuettes de ce genre apparurent chez les antiquaires. Accueillies d'abord avec une surprise défiante, elles furent bientôt l'objet d'un engouement irrésistible, car elles révélaient au public étonné une Grèce nouvelle, un art antique dénué de toute solennité, spirituel et pimpant comme les porcelaines de Saxe. Cet enthousiasme était légitime, mais irraisonné. Il y avait depuis longtemps dans les vitrines des musées, en particulier au Louvre, des terres cuites sorties des nécropoles d'Italie qui offraient les mêmes sujets, les mêmes femmes drapées. Mais l'exécution en était sommaire et molle; la mode ne s'en mêlait pas et on ne les regardait guère. Depuis longtemps aussi on aurait pu savoir par les peintures des vases grecs que l'idée d'une antiquité toujours grave et guindée était ridiculement fausse. La grande vogue des nouvelles venues était due à une exécution plus fine, à un vif et gai coloris, à un style plus pur et plus varié. On s'imagina qu'une Grèce inconnue était née et l'on cria au miracle.

Tout ce que nous venons de dire sur les périodes précédentes montre qu'il n'y avait là aucun prodige. Ce qui doit nous frapper, au contraire, c'est la continuité et l'enchaînement logique des types, c'est l'évolution qui s'accomplit régulièrement et où les changements sont dus, non pas à l'art industriel, mais au grand art. Les « Tanagréennes » n'existeraient pas, s'il n'y avait pas eu des artistes comme Scopas et Praxitèle pour créer des concepts nouveaux de grâce amoureuse et de familiarité enjouée, même de

romanesque. Ce qui appartient en propre aux terres cuites, c'est d'exprimer avec une inlassable vérité ce qu'on ne découvre dans la sculpture qu'à travers un petit nombre d'exemplaires. Ajoutons que les qualités dont on faisait le but essentiel de l'esthétique nouvelle, convenaient admirablement à la matière employée par les coroplastes; dans une maquette haute de quinze centimètres il est plus facile de mettre de la grâce ou de l'esprit que de la grandeur et de la force. L'argile a été de tout temps l'instrument préféré des sculpteurs de petits sujets.

La transformation des types religieux du ve siècle s'est faite par des transitions dont nous pouvons noter plusieurs exemples. L'admirable déesse assise, ramenant son voile sur sa bouche comme pour cacher sa douleur, que nous avons vue à Chypre (n° 79, pl. III), devint la jeune femme pensive ou rêveuse, assise sur un siège ou sur un rocher (n°s 213, pl. XIV, et 217, pl. XI). L'antique *courotrophe*, tenant un enfant sur ses genoux (n° 188, pl. VII), se changea en jeune mère avec son garçonnet (n° 218), en gracieuse femme lutinant un Éros (n°s 219, 220). Dans la réunion des deux femmes tendrement appuyées l'une sur l'autre, on reconnaît encore le très ancien groupe des deux déesses, Déméter et Coré (n° 221, pl. XI). L'Aphrodite drapée, porteuse de bandelette (n° 193, pl. X), donna naissance aux coquettes promeneuses qui, l'éventail en main, parées de riches himations, parfois rehaussés de dorures, foulent le sol de leurs pieds chaussés de sandales rouges (n°s 222 à 230, 265 à 272, pl. XI, XII, XV). M. Heuzey, dans ses belles études

sur les terres cuites grecques, a eu raison de maintenir l'idée d'une filiation étroite entre les types divins d'autrefois et les Tanagréennes. Mais il faut bien comprendre le changement profond qui s'opère. Il est dans les formes et il est dans les idées. En m'excusant de l'anachronisme du terme, je dirai que le IVe siècle a « laïcisé » les créations religieuses du Ve siècle. Apollon est presque méconnaissable dans la statue du *Sauroctone* du Louvre, sous les traits d'un éphèbe qui s'amuse à tuer un lézard; Artémis, dans la *Diane de Gabies*, sous l'aspect d'une jeune fille ajustant son manteau; l'*Hermès d'Olympie*, dans son rôle de grand frère complaisant, amusant le petit Dionysos avec une grappe de raisin.

Les divinités qui ne changent pas disparaissent, comme les déesses d'Éleusis, autrefois souveraines du domaine des morts, maintenant presque absentes des tombeaux. Tout converge vers les cultes plus sensuels d'Aphrodite et de Dionysos. Dépouillée peu à peu de ses voiles qui glissent de ses épaules sur ses hanches, la déesse d'abord voilée (n° 231, pl. XI) apparaît ensuite demi-nue comme la *Vénus de Milo* (n° 232, pl. XI; nos 233, 234). Plus tard nous la verrons complètement nue, accroupie au fond d'une grande coquille, symbole de la mer qui l'a vue naître (n° 285, pl. XVII). Le sentiment religieux s'est abaissé; la foi populaire cherche dans l'attrait de la volupté l'oubli des maux et les promesses de la vie future. Que nous voilà loin des pures créations du Ve siècle! On ne comprendrait plus le Dionysos dont nous admirions la beauté si grave (n° 204, pl. X).

TERRES CUITES DE BEOTIE
Style du IVe et du IIIe siècle.

Le dieu du vin est alors un éphèbe efféminé, aux longs cheveux flottants, tel qu'on le voit dans nombre de statues de marbre et dans les *Bacchantes* d'Euripide. Les Ménades ses compagnes sont à chercher parmi les belles jeunes femmes qui, piquant dans leurs cheveux quelques feuilles de lierre, un tympanon à la main, s'apprêtent à célébrer les fêtes bachiques (n° 213, pl. XIV ; n°s 214, 235. pl. XII, 236). Le dieu Pan, son *pedum* à la main, a remplacé le cortège agreste des anciens Silènes (n° 237). Éros n'est plus le garçonnet, fils unique d'Aphrodite. Émus des grâces du jeune âge, les artistes cherchent surtout à multiplier avec lui les images de la plus tendre enfance ; c'est un essaim de bébés joufflus, rieurs, qui tourbillonnent en troupe légère autour de la déesse, avant-coureurs des poésies anacréontiques, esquissant des pas de danses et portant de minuscules accessoires (n°s 238 à 244. pl. XIII). Toutes les formes qui représentent la jeunesse, le plaisir, les joies du monde, sont les bienvenues. Comme chez les peuples qui vont mourir, on sent dans la Grèce un besoin irrésistible de vivre et de jouir. Ceux qui s'étonneraient de voir coïncider la décadence des mœurs avec les charmantes figurines qui nous plaisent tant, ceux-là n'ont pas compris la vraie Grèce. Il y a dans ces jolies statuettes, comme dans les œuvres du XVIIIe siècle français, un certain germe morbide. La grandeur de la cité, de la patrie et de ses dieux, n'est plus le but unique et suprême de la vie sociale.

On comprend que les sujets familiers abondent dans cette série. C'est une conséquence logique de la transformation

qui s'accomplit. Au ve siècle il y avait plus de divinités que de mortels parmi les terres cuites. Ici la proportion est renversée. C'est la maison grecque et le gynécée tout grands ouverts à la curiosité des regards. Nous y avons gagné la vision la plus séduisante de la vie de la femme et de l'enfant : joueuses d'osselets (n° 245, pl. XI), fillettes dansant (n° 246, pl. XIII), *enkotylé*, pénitence enfantine où la gagnante se faisait porter sur le dos de sa camarade (n°s 247, pl. XIII, et 248), joueuse de mandoline (n° 249, pl. XIII), mère et fille (n° 250, pl. XIII), éphèbes au repos (n°s 251, 252, pl. XIII), écoliers sagement assis (n°s 253 à 256, pl. XII et XIII), enfants joueurs (n° 257), sans oublier la poupée articulée qui amuse les tout petits (n°s 258, 259, pl. XV) ni le bébé couché dans son maillot (n° 260).

Ailleurs le modeleur cherche à pénétrer plus avant dans la psychologie intime de son petit monde : c'est la rêveuse assise, souriant à demi à sa pensée (n° 213, pl. XIV ; n° 261), ou la mélancolique, debout, les yeux au ciel (n° 262, pl. XV), ou la désespérée, enveloppée dans ses voiles et la tête basse (n° 263). Près d'elle, la coquette, métamorphosée par un simple changement de tête et d'attitude, semble causer avec animation (n° 264). Surtout et avant tout, la préférence de l'artiste va à la promeneuse, le voile ou le petit chapeau de paille sur la tête, l'éventail à la main (n° 229, pl. XII ; n°s 265, pl. XV, et 266 à 269), à la jeune fille drapée dans son manteau (n°s 270 à 272, pl. XV), sortes d' « instantanés » saisis dans les rues de Tanagre ou de Thèbes, gracieuses et inoubliables silhouettes d'une beauté qui résume

tout le charme de la femme grecque. On aurait tort, d'ailleurs, d'y voir une création particulière des modeleurs, un sujet réservé à l'art menu des terres cuites, car les mêmes types existent dans la statuaire et dans les bas-reliefs : témoin les reliefs de Mantinée, attribués à Praxitèle ou à son école, et les trois belles statues de femmes drapées, provenant d'Herculanum : témoin aussi un buste du musée de Naples, étrangement nommé la *Zingarella*, qui reproduit exactement la physionomie, la coiffure et le joli arrangement du voile des Tanagréennes.

L'historien d'art, non moins que le psychologue, trouve matière à réflexions devant ces jolies maquettes qui traduisent es diverses flexions du corps avec une incomparable aisance. Les lois qui président à l'évolution de la sculpture y transparaissent clairement. La ferme assiette, qui était la qualité essentielle des anciennes statues, cède aux recherches du mouvement. Lentement, doucement, la statuette semble s'ébranler ; un pied s'avance, les mains soulèvent le lourd amas des plis de la tunique qui entravent la marche, le premier pas est fait (n° 230, pl. XI; n° 272, pl. XV). Tout à l'heure elle va s'élancer et tourbillonner dans ses voiles (n° 273, pl. XVII; n°s 274 à 276). Toutes les attitudes qui portent le corps en avant, en arrière, qui le penchent à droite et à gauche, sont soigneusement notées et reproduites. Là se révèle la grande loi du rythme sculptural au IVe siècle : l'opposition de mouvements. Le ploiement d'une jambe fait raidir l'autre. Quand une épaule se soulève, l'autre s'abaisse. La main droite posée sur la hanche ramène le flanc

en arrière ; le torse alors pivote et pousse le côté gauche en avant. La tête s'inclinant sur une épaule ou sur l'autre complique encore le flux et le reflux de ces ondulations, dont l'artiste joue comme d'un instrument docile. Tout le corps frémit et palpite sous l'action de ces lignes contrariées et entre-croisées, dont la beauté souveraine apparaît mieux encore dans le chef-d'œuvre du Louvre, la *Vénus de Milo*, contemporaine de nos Tanagréennes. Au grand art les modeleurs ont emprunté aussi l'addition de supports sur lesquels les personnages s'accoudent ou s'appuient de la main (n° 232, pl. XI ; n°s 233, 252, pl. XIII), artifice ingénieux qui produit des courbes de corps plus prononcées, des tensions de muscles nouvelles. Tout le mécanisme de notre danse moderne, surtout dans les ballets d'opéra, est fondé sur le même principe d'oppositions de mouvements. Mais il fait avec lourdeur et monotonie ce que le sculpteur grec dissimule sous le naturel des attitudes. Notons aussi le rôle des mains, que M. Maurice Emmanuel a si bien caractérisé dans son livre sur l'*Orchestique grecque*, toujours occupées, toujours agissantes dans l'art antique, tandis que chez nous la banalité des gestes se trahit par de perpétuels arrondissements de bras. La mimique grecque est dramatique ; la moderne reste artificielle et inexpressive.

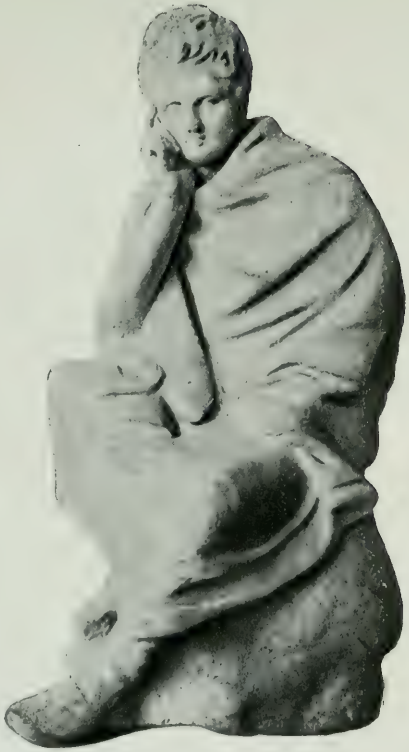
Regardons encore les figurines du Louvre. L'art de la draperie mérite qu'on s'y arrête. Je crois qu'on peut définir d'un mot le changement qui s'est fait : la draperie du ve siècle était architecturale ; celle du ive siècle est picturale. La première se subordonne au corps et souligne les effets de

stabilité et de repos (n° 181, pl. VIII; n° 196, pl. IX). La seconde introduit un élément distinct, une personnalité agissante, qui a ses mouvements, ses lignes, et qui parfois même accapare l'attention au détriment du reste. C'est un cas assez fréquent chez les Tanagréennes (n° 213, pl. XIV; n°s 214, 222, 235; n° 249, pl. XIII). Le corps disparaît sous le vêtement; on n'a d'yeux que pour les plis serrés et multipliés, les brisures obliques et transversales du manteau qui rompent les lignes verticales de la tunique. Le coloris franc des étoffes, les bleus, les roses, les blancs, les noirs, les larges bandes d'or, ajoutent encore à l'éclat de l'ensemble (n°s 220, 222, 267, 269). On peut dire aussi que la draperie diffère suivant le sexe du personnage. Considérons, par exemple, l'admirable statuette de jeune homme assis, dont la pose évoque le souvenir du *Pensieroso* de Michel-Ange (n° 251, pl. XIV); son manteau se masse à grands plis droits, sans menu détail; c'est une étoffe d'un caractère viril. Elle n'a plus le même aspect sur un corps de jeune fille; ici elle ondule, elle se divise en mille petits sillons parallèles, elle glisse sur les contours du corps comme une eau fluide (n° 213, pl. XIV, et n° 214). Par là encore un art nouveau se révèle, qui n'est pas une invention des industriels. La merveilleuse étoffe que Praxitèle a jetée sur le tronc d'arbre où s'appuie l'*Hermès d'Olympie*, les tumultueuses draperies de la *Victoire de Samothrace* nous renseignent sur les sources d'une technique où le praticien a autant de part que le sculpteur.

Telles sont, brièvement indiquées, les beautés d'art que nous révèlent les Tanagréennes. Ces figurines méritent leur

célébrité, et les anciens eux-mêmes, nous le verrons, en avaient répandu en des lieux divers les spécimens. Mais les Grecs les voyaient d'un autre œil que nous. Venues de très loin, nées des terreurs superstitieuses d'une humanité barbare, elles ont accompagné des générations nombreuses dans la vie et dans la mort, en les comblant d'illusoires, mais vives espérances. Petites filles des grossiers fétiches qui barraient la route aux mauvais esprits, elles représentent toujours, sous une forme idéalisée, la défense éternelle de l'homme contre l'invisible et l'inconnu. Le Grec qui, au temps de Démosthène, déposait une de ces frêles images dans une tombe ou sur le parvis d'un temple, accomplissait un rite très ancien dont le sens ne lui apparaissait peut-être plus clairement ; il devait simplement penser que les dieux d'en haut et les dieux d'en bas sont plus cléments à ce qui est beau, à ce qui est jeune.

Les modernes n'ont pas cette foi naïve. Les figurines de Tanagre n'ont pour eux rien de religieux : ce sont des bibelots qui ornent une chambre et qui sont exquis à regarder. Notre âme de dilettantes leur est reconnaissante de nous révéler une antiquité plus humaine, moins héroïque que celle des *Vies* de Plutarque, moins solennelle que les statues de nos musées. En sentant la Grèce plus près de nous et moins haute, nous l'aimons davantage. Nous jouissons de retrouver dans la beauté de ses femmes, dans la grâce de ses enfants, ce qui nous plaît à notre foyer. Ainsi, pour des raisons différentes, nous nous rencontrons avec les anciens dans la même admiration, et c'est ce qui



251

213

TERRES CUITES DE BÉOTIE
Style du IVe et du IIIe siècle.

pare ces petits chefs-d'œuvre d'une double immortalité.

Péloponnèse, Mégaride, Égine et autres fabriques de la Grèce méridionale et des Iles. — Comment la fabrique de Tanagre, cinq ou six fois séculaire, comment les ateliers annexes de Thèbes et de Thespies ont-ils disparu? Le point culminant de la production semble coïncider avec l'hégémonie de Thèbes dans la première moitié du IVe siècle, époque où les artistes athéniens affluèrent dans la région et où nombre des œuvres de Scopas et de Praxitèle furent exécutées pour les sanctuaires de la Béotie. Mais sous les successeurs d'Alexandre le pays entra en pleine décadence. Thèbes avait été détruite par le héros macédonien ; les campagnes d'Antipater et de Cassandre, la guerre civile, achevèrent de ruiner les villes de la Ligue. On peut supposer que la production céramique se maintint durant une partie du IIIe siècle, mais pas beaucoup plus tard. Aussi, pendant la période hellénistique, on voit naître d'autres fabriques, à Mégare, à Corinthe, dans les îles telles qu'Égine et l'Eubée, comme si ces ateliers cherchaient à combler le vide laissé par la disparition de la célèbre industrie béotienne. Nos vitrines contiennent de beaux exemplaires qui, par le style comme par la nature de l'argile, diffèrent des statuettes précédentes. De ce nombre sont les danseuses et bateleuses (nos 277, 278), et le joli ensemble recueilli, dit-on, dans une tombe d'Égine, qui réunit des danseuses et des musiciennes dans une sorte de concert qu'un grotesque jouant des crotales égaye de ses ébats (nos 279, 280, pl. XVII). Tel encore l'Éros de Mégare (no 281, pl. XVI), jouant de la flûte au pied d'une

colonnette que surmonte une petite Psyché ailée et voilée, gracieuse allégorie où l'on peut reconnaître l'Amour charmant l'Ame au son de sa musique. Tels encore le Papposilène portant le petit Bacchus enfant (n° 282), l'Artémis escortée de sa biche (n° 283), le précepteur et son élève (n° 284), série où l'art du groupement des personnages débute par des compositions très simples, qui peu à peu s'étendront, se compliqueront et aboutiront à de véritables ensembles, d'un caractère encore plus pictural que sculptural, traités comme des bas-reliefs, plutôt que comme des statuettes : telles les Vénus nues, agenouillées dans une coquille et occupées à leur toilette (n°s 285, pl. XVII, et 286), l'Aphrodite Pandémos, imitée d'une œuvre de Scopas et chevauchant un bouc (n° 287), la Déméter assise sur une panthère et tenant un serpent (n° 288), la nymphe Tyro contemplant du haut d'un roc les deux enfants qu'elle va exposer sur le fleuve Enipeus (n° 289), les deux Ménades escortées d'Éros qui bat du tambourin (n° 290), enfin la scène où, comme dans un tableau vivant, demi-nue, étendue sur un lit et sous une tente dont un petit Éros relève la draperie, Aphrodite contemple Adonis debout devant elle (n° 291, pl. XVII), véritable évocation des fêtes voluptueuses dont la capitale de l'Égypte était alors le théâtre. Le centre de civilisation, d'où émane l'inspiration artistique, est en train de se déplacer. L'art attique va être supplanté par l'art alexandrin.

Remarquons ici deux éléments, étrangers l'un et l'autre à l'âge classique précédent, qui ouvrent à l'imagination un domaine presque illimité : la vieillesse et la caricature.

262

259

265

270

271

272

TERRES CUITES DE BÉOTIE
Style du IVe et du IIIe siècle.

Tous deux ont leur source dans un réalisme qui est le fondement de l'art nouveau. Le ve siècle répugnait à exprimer ce qu'il considérait comme une déchéance et une laideur. Sur les vases peints, les vieillards à barbe blanche, Priam ou Nestor, Hécube, mère d'Hector, et Aethra, mère de Thésée, ont des traits jeunes. Il faut faire honneur à l'art hellénistique d'avoir compris ce que les rides elles-mêmes contiennent de beauté, ce qu'elles racontent du drame de la vie imprimé sur une face humaine. A côté de la grâce potelée de l'enfant, les modeleurs ne craignent plus de placer la vieillesse débile et décharnée, comme un contraste qui dit tout le sort de l'homme. Les minuscules Éros de Tanagre (n°s 238 à 242, pl. XIII) trouvent leur complément dans une admirable statuette de vieux précepteur qui marche courbé, portant le sac à osselets de son élève (n° 292, pl. XVII). La lenteur de la démarche, l'amaigrissement du corps aux clavicules saillantes, la calvitie, à peine tempérée par quelques rares mèches qui retombent sur le cou, toute l'attitude de ce vieil homme las et découragé font de cette figurine un rare chef-d'œuvre, où l'on sent encore plus de pitié que d'ironie.

Pourtant la caricature existe, elle aussi, sous une double forme : celle des acteurs comiques, reproduisant fidèlement les types de la comédie aristophanesque, le corps bourré de postiches, le visage couvert d'un masque grimaçant à large embouchure (n°s 293 à 300; voy. n° 295, pl. XVII), et celle des grotesques, sans doute empruntés aux scénettes et aux farces des Phlyaques, ou bien aux mimes dont les poésies d'Hérondas nous ont récemment fait connaître les qualités

d'observation spirituelle et sarcastique. On y voit des esclaves, des bourgeois, des parasites, avec des figures hilares, niaises ou rusées; c'est le petit monde des boutiquiers, des crieurs de rue, des marchands, croqué d'un trait impitoyablement railleur (nos 301, 302). On y remarque aussi des caricatures de vieilles femmes, des nourrices qui semblent une irrévérencieuse parodie de l'antique *courotrophe* (nos 303 à 308; voy. n° 307, pl. XVII), des servantes obèses, des courtisanes nues, etc. (nos 309, 310). En regardant cette collection de drôleries, on est bien obligé de reconnaître que les Grecs ont tout connu et tout osé, loin de s'enfermer dans le culte d'une immuable beauté. Après avoir fait le tour de cette petite salle qui, depuis l'âge mycénien, contient plus de dix siècles de production céramique, on a le sentiment que l'âme grecque a varié incessamment, et que son caractère particulier est précisément d'avoir évolué avec une liberté extraordinaire. Sans jamais rien renier de l'héritage du passé, chaque siècle a jalousement gardé son indépendance; il a su trouver les formules propres à rendre les croyances et les mœurs des générations qui se succèdent. C'est là l'enseignement précieux qui résulte de l'étude de ces petits ex-voto populaires.

IV. — Développement et décadence de l'art hellénistique dans les ateliers d'Afrique, d'Asie Mineure, de Sicile et d'Italie

Nous avons assisté en Grèce à la formation définitive des types classiques et nous l'avons vue aboutir à l'apogée

Cliché Giraudon.

281

TERRE CUITE DE MÉGARE
Style hellénistique du IIIe ou IIe siècle.

de la fabrication. Nous pouvons maintenant faire le tour des autres ateliers, disséminés dans le bassin méditerranéen, et constater partout l'application des principes d'art posés par les artistes de la métropole. Triomphe du culte d'Aphrodite, d'Éros et de Dionysos, abondance des sujets familiers, prédominance traditionnelle des figures féminines, tendance au réalisme, tels sont les caractères généraux de la plastique céramique en tous lieux. Dans la Salle M on trouvera réunis les produits de sept fabriques, Cyrénaïque, Égypte alexandrine, Tarse, Smyrne, Priène, Aegae, Cymé, qui, représentant des régions différentes et ayant chacune leur couleur particulière, se rattachent pourtant les unes aux autres par des traits communs.

Cyrénaïque. — Voici une importante série de figurines recueillie vers 1850 par un consul de France, M. Vattier de Bourville, dans la nécropole de Ben-Gazi (ancienne Bérénikè), sur la côte de Cyrénaïque. Le type tanagréen y est fort répandu : promeneuses encapuchonnées, danseuses, garçonnets et Éros, sortes de contrefaçons des motifs les plus connus (n°s 311 à 320). On devait faire venir de Béotie des moules, comme ceux que nous avons conservés et dont on trouvera une belle collection dans la Salle H, et en tirer des épreuves qui, en général, sont moins bien retouchées que celles de Grèce et offrent une facture un peu provinciale. Pourtant, notre section de Cyrénaïque contient un chef-d'œuvre qui peut rivaliser avec les plus beaux morceaux : l'Aphrodite assise et pensive, un livre ouvert sur ses genoux, tandis qu'Éros se penchant sur

l'épaule de sa mère semble s'associer à sa rêverie (n° 321, pl. XVIII) ; un charme de gravité recueillie flotte autour de cette charmante composition, où vit encore le souvenir de la déesse drapée et voilée du ve siècle. Mais ces trouvailles sont rares. Le plus souvent la déesse apparaît complètement nue, avec un élancement de formes qui est propre au canon de Lysippe et de la statuaire hellénistique (n°s 322, pl. XVIII, et 323). Les grosses couronnes en bourrelet, dont les femmes se coiffent (n°s 324 à 330) et qui remplacent les jolis arrangements des Tanagréennes avec des feuilles et des baies de lierre, sont aussi une mode alexandrine qui place cette série, non loin des terres cuites de Myrina et de Priène, vers le IIIe et le IIe siècle avant notre ère. Le gracieux motif de la femme assise sur un grand coffre à couvercle (n°s 331, 332) ne fait pas allusion à une cérémonie funéraire ni au sarcophage contenant les restes du défunt; c'est, comme l'a dit M. Heuzey dans la description de son album des *Figurines du Louvre*, le bahut où les femmes grecques rangeaient leurs vêtements ; c'est celui qu'on voit encore aujourd'hui en Orient, dans un coin des maisons turques ou grecques. Notons une curieuse variante du pédagogue, véritable père Gigogne entouré d'une troupe de petits enfants qui se serrent contre lui (n°s 333 à 335). Remarquons aussi que certains détails de la vie africaine ont inspiré des motifs d'une couleur tout à fait régionale : la femme au manteau de Bédouin qui porte son enfant dans son dos (n° 336), le chameau bâté et couché (n° 337), le singe aux grimaces comiques jouant de la lyre (n° 337), ou assis devant un grand plat (n° 338), etc.

TERRES CUITES DE GRÈCE
Style hellénistique du IIIe au Ier siècle.

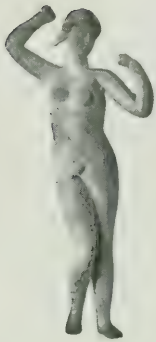
Alexandrie. — On ne sera pas étonné de trouver des souvenirs encore plus précis de l'ethnographie africaine dans les terres cuites d'Alexandrie et du Fayoum égyptien. Ces figurines sont facilement reconnaissables à la matière dont elles sont faites, argile rougeâtre et pulvérulente, comme mêlée de sable. Les types helléniques y coudoient des sujets franchement égyptiens : de délicieuses Tanagréennes aux draperies nuancées de vives couleurs (n°s 339, 340), des garçonnets assis (n° 341), un buste d'Aphrodite enrichi de dorures (n° 342), Déméter tenant la torche (n°s 343, 344), Jupiter sur l'aigle (n° 345), se mêlent aux Osiris coiffés du pschent (n° 346), aux Isis diadémées (n° 347), aux Bès armés du bouclier (n° 348), et autres figures orientales comme celles des pleureuses accroupies, les bras largement ouverts (n°s 349, 350). Aphrodite nue se coiffe de la haute tiare isiaque (n°s 351, 352) ; le petit dieu Harpocrate, un doigt sur la bouche, emprunte le geste d'Horus et parade à cheval ou trône sur un sphinx (n° 353, pl. XVIII ; n°s 354, 355) ; le bœuf Apis, les chats sacrés, les cynocéphales (n°s 356 à 360) rappellent l'élément fondamental de la religion nationale ; enfin des esclaves, des musiciennes et danseuses au type africain (n°s 361 à 365) représentent la race. C'est un mélange curieux de deux civilisations qui, au lieu de se heurter, cherchent à se fondre, et nulle part on ne peut mieux juger de la souplesse des Grecs à se plier aux mœurs locales. On y pourrait même trouver comme un écho de la politique suivie par Ptolémée Soter qui, au début du IIIe siècle, rêva une conciliation entre les deux

religions. Plutarque dit qu'il ménagea une entrevue entre le grand-prêtre Manéthon et l'Eumolpide Timothée pour s'entendre sur les points essentiels. Le but était d'helléniser l'Égypte, sans la froisser dans ses convictions séculaires. De là ce syncrétisme dont l'art populaire nous donne ici des exemples démonstratifs.

Tarse. — Quittant l'Afrique et remontant la côte syrienne jusqu'à la Cilicie, nous rencontrons une ville florissante et célèbre, Tarse, arrosée par le Cydnus, fameuse par les eaux glacées où Alexandre faillit périr et par les noces mythologiques qu'y célébrèrent Cléopâtre et Antoine sous les traits de Vénus et de Bacchus. Un voyageur français, Victor Langlois, y pratiqua en 1852 des fouilles dont le Louvre possède le produit. M. Heuzey y a reconnu des déchets d'atelier, entassés pendant des siècles sur le même emplacement où ils formaient une sorte de *monte Testaccio*. Beaucoup de pièces sont mutilées ; elles offrent parfois des sections nettes, au ras des épaules ou des jambes, comme si la partie saillante s'était détachée pendant la cuisson. Là est l'intérêt particulier de cette trouvaille. Ce n'est plus, comme à l'ordinaire, le mobilier d'une nécropole ; c'est tout l'approvisionnement d'une fabrique, réduit en morceaux, mais où l'on distingue encore les sujets que goûtaient de préférence les clients. Aphrodite et Dionysos règnent en maîtres dans ce petit domaine. Un très beau fragment représente la déesse nue (n° 366). Une compagne de Bacchus, peut-être Ariane, aux cheveux parés de pampres, paraît jouer un rôle important

373

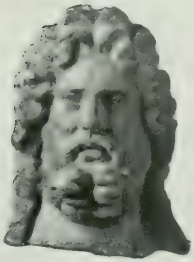
321



322

353

435



400

436

TERRES CUITES DE CYRENAÏQUE, D'ALEXANDRIE,
DE TARSE ET DE SMYRNE
Style hellénistique du IIIe au Ier siècle.

dans le culte local (n°s 367 à 372) ; comme elle est parfois escortée d'un petit Éros (n° 373, pl. XVIII), on y voudrait voir une sorte d'Ariane-Aphrodite, association qui démontrerait une fois de plus l'union intime des deux grandes divinités de l'amour et du vin pendant la période hellénistique. Un autre Éros, vêtu du costume phrygien, avec la tunique flottante, les larges braies et le bonnet classique (n° 374), nous avertit aussi de la proximité des grands cultes asiatiques. Au contraire, des têtes exquises d'Athéné casquée (n°s 375, 376), d'Hercule bachique, d'éphèbes (n°s 377 à 383), des Éros ou des enfants jouant avec des animaux (n°s 384 à 387), des figures grotesques, des masques comiques (n°s 388 à 395), nous ramènent aux influences venues de Grèce.

Smyrne. — Continuant notre tournée sur la côte d'Ionie, nous arrivons à un des centres les plus importants de la civilisation hellénique, Smyrne. Ici encore nous avons affaire à de simples débris ; les figures à peu près complètes sont d'une grande rareté (n°s 396 à 399). Mais si nous connaissions cette fabrique par des produits aussi nombreux et aussi intacts que ceux de Tanagre ou de Myrina, on peut dire qu'elle éclipserait les autres en importance, car nulle part on ne rencontre des figures aussi grandes, aussi voisines des belles œuvres de la statuaire. Dans la magnifique tête de Zeus (n° 400, pl. XVIII), détachée d'une statuette qui mesurait environ 50 centimètres, nous ne pouvons sans doute pas voir une copie exacte du Jupiter Olympien, parce que les cheveux et la

barbe y offrent les traits caractéristiques de la technique hellénistique; mais aucune autre réplique, à mon sens, ne rend mieux l'air de douceur et de bonté sereine qu'on admirait dans le chef-d'œuvre de Phidias. Une autre série de têtes (nos 401 à 403) nous permet de suivre les variations curieuses du type, qui peu à peu s'assombrit et prend une expression un peu courroucée, ou qui tourne à la rêverie mélancolique et résignée au point de ressembler à une sorte de Christ païen. Quoi de plus propre encore à nous faire comprendre l'Hercule pensif et douloureux de Lysippe, que l'admirable morceau (n° 404, pl. XIX), où le héros, la tête levée, semble lancer vers le ciel un regard chargé de tristesse? D'autres représentations du grand lutteur lui prêtent la même physionomie fatiguée (nos 405 à 407). Regardons encore l'Athéné mélancolique, dont la douce expression contraste avec l'allure guerrière de son casque (nos 408, pl. XIX, et 409), l'Apollon féminisé (n° 410), le Dionysos aux pampres (n° 411), les Faunes rieurs (nos 412, 413), l'Homère aveugle (n° 414), les têtes d'éphèbes (nos 415 à 418), où l'on retrouve le style des grands artistes du IVe siècle, enfin une remarquable imitation du *Doryphore* de Polyclète (n° 419), avec son air de force impassible et tranquille. Notons une précieuse statuette (n° 399), à peu près complète, dont les yeux enfoncés et le visage tourmenté rappellent l'*Agias* de Lysippe, découvert récemment dans les fouilles de l'École française à Delphes. Presque partout, le trait dominant des physionomies est une tristesse concentrée ou une mélancolie douce, marque évidente de

l'esthétique du temps, véritable romantisme qui, comme le nôtre, tient à des causes politiques, aux profonds bouleversements des empires, aux transformations des mœurs, aux désespérances des âmes que l'avenir effraye.

La plupart de ces fragments appartenaient à de très grandes statuettes, beaucoup plus élevées de taille que celles de Tanagre. Nous possédons un superbe spécimen d'athlète ou de dieu nu, de style polyclétéen, malheureusement sans tête (n° 396), dont la hauteur totale devait atteindre plus de 50 centimètres. On verra aussi dans nos vitrines des bras, des jambes, des mains d'une dimension vraiment colossale et tout à fait inusitée dans l'industrie des terres cuites, quelques-uns enduits d'un émail vitreux, vert ou jaune (n°s 420 à 422), destiné à obtenir une imperméabilité absolue et, en même temps, une polychromie éclatante ; le même émail recouvre une statuette entière, y compris le socle (n° 423). Ces détails donnent à la fabrique de Smyrne une originalité particulière. On y sent l'intention précise de rivaliser par des procédés plus économiques avec les statuettes de marbre et de bronze qui décoraient l'intérieur des maisons et des temples, comme aujourd'hui nous usons de plâtres patinés et métallisés pour orner nos habitations bourgeoises. La dorure qu'on remarque sur plusieurs pièces (n°s 424, 425) était encore un moyen de prêter à l'objet l'apparence d'un métal précieux.

On est surpris de la quantité de motifs choisis en dehors du cycle familier aux coroplastes. Les représentations de

Zeus, d'Athéné, d'Hercule, d'athlètes, sont nombreuses; on constate un amoindrissement du monde féminin. C'est comme un renversement des traditions usitées. Ce fait s'explique si l'on admet que, contrairement à l'opinion primitivement adoptée, l'emplacement où l'on recueille ces débris, près de Smyrne, sur le mont Pagus, n'est pas une nécropole, mais le reste de la cité antique. On n'y a jamais rencontré ni une tombe intacte ni des ossements de morts. La dispersion des figurines et leur état de mutilation rendent très vraisemblable l'hypothèse d'une destruction de ville. Il est naturel aussi que dans des laraires particuliers on ait placé des ex-voto qui n'avaient rien de funéraire, les images de divinités étrangères au culte des morts. Nous croyons donc que, comme à Priène ou à Pompéi, les statuettes de Smyrne représentent les petites idoles placées dans les maisons pour protéger les vivants et leur assurer la bienveillance des dieux.

La même raison justifierait le nombre vraiment prodigieux de figures grotesques qui proviennent du même emplacement. Qu'on ait mis près des morts des caricatures, nous le savons déjà par les tombes de Tanagre. Mais que cet ex-voto ait pris, sous couleur de rite funéraire, une telle extension, cela passe évidemment les bornes de la vraisemblance. Au contraire, dans les maisons, on comprend que la mode et le désir de se distraire aient multiplié des représentations qui, au début, avaient un caractère prophylactique, une réputation de « porte-bonheur », mais qui, avec les progrès de l'art et sous l'influence de la littérature

contemporaine, étaient devenues une source indéfinie de divertissements comiques. On a voulu y voir des amulettes ayant une vertu curative et comme un préservatif des maladies qui y sont quelquefois très soigneusement observées : rachitisme, idiotie, paralysie, déformations du dos et de la poitrine, décharnement du corps, blessures, etc. Je ne crois pas, pour ma part, qu'on puisse leur attribuer un rôle si étroitement précis et faire des maisons antiques une sorte d'annexe des *hiéra* d'Esculape, d'autant plus que la majorité des sujets dénote une intention plaisante, la satire d'un ridicule, et non l'observation d'une tare physiologique. Il faut comprendre tout cet ensemble sous la rubrique très générale de la *prophylaxie*, dérivée de l'ancienne et séculaire magie qui, nous l'avons vu, a suscité la création de toutes ces petites images. Une fois lancés sur la piste du comique et du ridicule, les modeleurs devaient évidemment faire leur profit de tout ce qu'ils rencontraient : un bossu, un idiot leur paraissait bon à portraiturer, autant qu'une face niaise de bourgeois ou une tête rasée d'esclave. Ils ont poussé leur pointe dans tous les sens avec une rare acuité d'observation et une sorte de verve endiablée. Crânes chauves et pointus, nez busqués ou aplatis, oreilles en plat à barbe, visages grimaçants, bouches tordues par une expression hilare ou furieuse, dos voûtés, jambes maigres et cagneuses, cages thoraciques déformées, poitrines décharnées aux côtes saillantes, ventres bedonnants ou gonflés par l'hydropisie, toutes les misères corporelles et intellectuelles s'étalent là, étudiées d'après nature, sur les

plaquettes (nos 426 à 431) ou dans la vitrine que nous devons à la générosité d'un donateur, M. Paul Gaudin (n° 432). C'est la Cour des Miracles de l'antiquité, et rien ne peut mieux montrer jusqu'à quelle outrance l'art grec avait porté le goût du réalisme. Comme pour les statuettes de divinités, les figurines à peu près complètes sont rares (nos 433 à 436; voy. pl. XVIII, nos 435, 436) et nous font regretter davantage l'état lamentable où nous parviennent ces petits chefs-d'œuvre d'observation satirique. On y voit aussi quelques têtes d'assez grandes dimensions (nos 437 et 438, pl. XIX; n° 439) à côté de très minuscules maquettes (n° 440).

Priène. Aegæ, Cymé. — Avant de quitter la Salle M, on n'oubliera pas de regarder la jolie statuette d'Éros volant (n° 441) que nous a donnée M. Noël Bardac. C'est le seul spécimen que nous possédions d'une riche série trouvée à Priène, entre Milet et Éphèse, où les fouilles récentes de l'Institut allemand ont mis au jour un remarquable ensemble d'édifices et de rues, sorte de Pompéi grecque des IIIe et IIe siècles avant notre ère. On a recueilli dans les habitations bon nombre de terres cuites, d'un style tout à fait apparenté à celles de Myrina. Ici encore la preuve est faite qu'il n'y avait point de différence entre les figurines placées dans les laraires et les ex-voto déposés près des morts.

Quelques fragments trouvés par M. Michel Clerc dans la nécropole d'Aegæ, en Éolide (nos 442 à 444), et une jolie statuette, émaillée en jaune, de Cymé, près de Myrina (n° 445), forment la transition avec le chapitre suivant.

Myrina. — On a fait les honneurs d'une salle spéciale

404

438

437

408

448

TERRES CUITES DE SMYRNE ET DE MYRINA
Style hellénistique du IIIe au Ier siècle.

(Salle B) aux terres cuites de Myrina trouvées par l'École française d'Athènes (fouilles de MM. Pottier, S. Reinach et Veyries), dans la propriété d'Aristide-bey Baltazzi qui abandonna libéralement à la France la part qui lui revenait de ces trouvailles. Myrina, située au fond du golfe Élaïtique, à une trentaine de kilomètres au nord de Phocée, la fondatrice de Marseille, n'était pas une ville de remarquable importance et son rôle historique fut modeste. Comme Tanagre, elle a conquis une renommée soudaine, grâce à l'abondance des terres cuites recueillies dans sa nécropole. Les figurines de la période archaïque (masques de Déméter, n°s 446, 447) y sont fort rares : l'ensemble date du IIIe au Ier siècle avant notre ère. Aucune monnaie romaine n'y a été découverte ; toutes les pièces déposées près des morts pour payer « l'obole de Charon » appartiennent à la période grecque autonome.

La filiation avec les figures du IVe siècle est indiquée par une série assez importante de types tanagréens qui, ici encore, atteste la grande célébrité de ces modèles répandus à travers tout le monde ancien (n° 448. pl. XIX. groupe de quatorze figurines trouvées dans le même tombeau ; n°s 449 à 451). Mais, en général, on voit fléchir le goût pour les sujets familiers et croître, au contraire, le nombre des représentations mythologiques. C'est, comme nous l'avons dit, un flux et un reflux. Chaque génération apporte avec elle ses préférences particulières. Regardons triompher une fois de plus Aphrodite et Dionysos. La première se présente sous des formes extraordinairement variées, dont la plupart

répètent des types célèbres de la grande plastique : Vénus demi-nue dans une attitude analogue à celle de la *Vénus de Milo* (n° 452, pl. XX); Vénus nue au bain, imitée de la Vénus Cnidienne de Praxitèle (n°s 453, 454); Vénus accroupie, d'après le motif créé par Dœdalsès (n° 455, pl. XXII); Vénus drapée, identique à la statue du Louvre connue sous le nom de *Genitrix* et dérivée peut-être d'une création de Calamis ou d'Alcamène (n°s 456, pl. XX, et 457); Vénus assise sur un bouc, groupe inventé par Scopas (n° 458); Vénus monocnème, debout sur une jambe et retirant sa sandale (n° 459); Vénus Anadyomène arrangeant ses cheveux et se mirant (n° 460) ou attachant sa ceinture (n°s 461, pl. XX, et 462); Vénus Euploia sur une proue de navire (n° 463); Vénus assise sur un dauphin (n° 464) ou sur un rocher au bord de la mer (n° 465); Vénus jouant avec des Éros (n° 466), et bien d'autres encore, toutes compositions tirées de peintures, bas-reliefs et sculptures connues. Dionysos, lui aussi, rappelle les créations classiques de l'art hellénistique par les formes de son corps efféminé, par les traits souriants de sa tête imberbe et chargée de pampres, par toutes ses poses qui respirent la nonchalance et la mollesse (n° 467, pl. XXII, n°s 468, 469). Un joli groupe, dont le même tombeau a fourni deux maquettes différentes (n°s 470, 471, pl. XX), nous le montre à demi couché, appuyant sa tête alourdie sur l'épaule d'Ariane assise près de lui. Autour de lui s'ébattent les compagnons ordinaires du thiase : Satyre rieur ou Papposilène portant le petit Bacchus enfant (n°s 472,

pl. XXII, et 473), gros Silène ventru (n° 474). Ménades aux coiffures mêlées de lierre et de baies (n° 475), danseuse agitant des crotales et se déhanchant (n° 476). Hercule lui-même se coiffe de pampres et prend un air de bacchant (n° 477).

Mais là où se marque le mieux l'union intime du cycle de Bacchus avec celui d'Aphrodite, c'est dans les figures d'Éros qui, petits et grands, s'enrôlent sous la bannière du dieu. Une des plus curieuses statuettes de notre collection est un Éros de taille presque colossale (n° 478), le corps couvert de bijoux, de chaînettes, de colliers, de bracelets, de bagues aux doigts et aux pieds, les cheveux chargés de fruits et de feuillages, véritable idole à la fois orientale et bachique. Ailleurs le fils d'Aphrodite joue avec les fauves familiers de Dionysos (n° 479), ou il escorte le dieu lui-même (n° 468). D'autres, sous la forme de gracieux éphèbes, jouent de la flûte et se parent de peaux de panthère (n° 480) ; presque tous se coiffent de la grosse couronne en bourrelet qui symbolise les joies du banquet (n°s 481 à 485 ; n° 497, pl. XXI). A leur troupe ailée et pimpante se joignent en foule des nymphes gracieuses qui, emportées dans le même élan, imitent les gestes et les danses de leurs partenaires (n°s 486 à 491, pl. XX). Apparentées aux Nikés, qu'on reconnaît à leurs bandelettes et à leurs couronnes, attributs de victoire (n°s 492 à 494), elles en diffèrent pourtant par l'allure bachique que l'artiste s'est efforcé de leur donner, par les accessoires qu'elles tiennent, comme le canthare (n° 495). Sœurs et compagnes des Éros, leur rôle est de symboliser

la jeunesse, l'amour, les joies de la vie ; ce sont des Psychés, plutôt que des Victoires, parfois même caractérisées par de grandes ailes de papillon (n° 496), et l'art plastique est ici d'accord avec la littérature, avec les poèmes de Callimaque comme avec les épigrammes de l'Anthologie, pour créer ces poétiques et légères visions où se reconnaît le génie souriant de la Grèce finissante.

Il n'est pas douteux que la peinture ne soit la source principale de toutes ces attitudes mouvementées, de ces envolées rapides et hardies qui donnent aux figurines de Myrina une grâce si particulière. La sculpture de marbre ou de bronze était impuissante à concevoir une figure qui ne pose pas le pied par terre. Seule la plastique d'argile était capable de suivre la peinture dans cette voie, en façonnant des statuettes destinées à être suspendues en l'air. Les Éros et les Psychés de Myrina, tous dépourvus de socles, portent au revers un petit trou de suspension qui indique la façon dont on les accrochait dans le laraire de la maison. Un des joyaux de la collection, le grand Éros aux ailes bleues et roses (n° 497, pl. XXI), qui, le bras élevé au-dessus de la tête, la jambe droite ramenée en arrière, semble nager dans l'espace, exprime avec un rare bonheur cette légèreté aérienne ; le regard suit avec complaisance la belle ligne onduleuse qui, par une courbe hardie unissant les contours du bras, du flanc et de la cuisse, accroît l'élan de ce corps agile. Saluons un autre chef-d'œuvre dans l'Éros drapé et encapuchonné comme une femme (n° 498, pl. XXII) qui, une boîte à parfums à la main, se hâte,

la tête baissée et battant l'air de ses larges ailes. Là triomphent les coroplastes d'Asie ; sous leurs doigts la matière se transforme ; elle rend la grâce vaporeuse et légère. C'est chez eux comme une joie et une folie de créer des formes ailées. Il y a des Apollons ailés, des Dionysos ailés (n°s 499, 500). On essaye même d'animer les figures en faisant des ailes mobiles, en les insérant dans des fentes pratiquées sur les épaules des Nikés et des Psychés ; nombreux sont les arrangements de ce genre (n°s 487, 488, 489, 491, 493). On peut croire aussi qu'en multipliant les offrandes de figures ailées auprès des morts, les survivants y voyaient une promesse de survie, une façon de représenter la *psyché*, l'âme du mort, éternellement jeune et joyeuse. Dans plusieurs sépultures nous avons recueilli des ailes isolées, jetées en tas, sortes de symboles de la félicité future. Cette nécropole est d'ailleurs une de celles où les sujets spécialement funéraires sont le plus nettement indiqués : Sirènes pleureuses, une main portée au sein, l'autre aux cheveux avec un geste de douleur (n° 501, pl. XXII ; n°s 502, 503) ; Éros tenant une torche renversée et éteinte (n°s 504, 505) ; d'autres encapuchonnés et baissant la tête avec un air de tristesse (n°s 506 à 510, pl. XXII). Certains tombeaux contenaient jusqu'à trente et quarante de ces *eidola*, rassemblés comme dans un cortège funèbre.

Les sujets familiers, devenus plus rares, se parent d'une grâce spirituelle et libre. Voyez la mine coquette de la promeneuse qui se retourne pour regarder l'effet de sa robe traînante (n° 511, pl. XXII). On se sert des groupes pour

varier les motifs et composer de petites scènes : la fillette s'accrochant au manteau de sa mère (n° 512), la vieille nourrice et l'enfant (n° 513), les personnages couchés sur un lit de banquet (n° 514), les enfants jouant avec des animaux (n°s 515 à 519 ; voy. n° 517, pl. XXIII). Notons ici un petit chef-d'œuvre, le bébé effrayé, essayant de soustraire une grosse grappe de raisin au bec avide d'un coq qui se jette sur lui (n° 520, pl. XXIII). Regardons s'aligner la troupe des poupées, les unes nues, les autres drapées dans un costume d'idole orientale, plusieurs avec des bras articulés (n°s 521 à 524). Les représentations d'hommes faits restent rares, comme à l'ordinaire. Elles apparaissent sous le couvert d'imitations tirées du grand art : tels l'éphèbe nu, accoudé, tenant un rouleau, qui porte la signature de l'artiste Diphilos (n° 525), l'athlète versant de l'huile sur son corps nu (n° 526, pl. XXIII), la curieuse statuette de Gaulois combattant (n° 527), le cornac juché sur un éléphant armé en guerre et foulant aux pieds un Galate renversé (n° 528, pl. XXIII), précieux souvenir des invasions barbares qui ravagèrent l'Asie au IIIe siècle, sous la dynastie des Attales de Pergame. Quant à l'homme de condition ordinaire, il est représenté par des figurines d'acteurs (n° 529, pl. XXIII, n°s 530 à 533), ou, comme à Smyrne, par des caricatures où l'on remarquera d'amusantes silhouettes de pêcheurs à la ligne (n°s 534 à 538), et surtout un étonnant bourgeois, le nez impérieux, l'air maussade, qu'on croirait échappé d'une comédie de Ménandre ou d'un mime d'Hérondas (n° 539, pl. XXIII).

452

471

491

456

541

461

TERRES CUITES DE MYRINA
Style hellénistique du IIIe au Ier siècle.

Cette spirituelle caricature porte au revers la signature du fabricant Hiéron. On trouvera dans notre ouvrage sur la *Nécropole de Myrina* une liste de ces inscriptions et monogrammes tracés dans l'argile, qui constituent une des originalités des ateliers de Myrina. Le nom le plus fréquent est, nous l'avons dit dans notre *Introduction*, celui de Diphilos; nous avons trouvé avec sa marque plusieurs Aphrodites (n° 453), deux Dionysos, une Artémis, une dizaine de femmes drapées, quatre ou cinq éphèbes ou enfants, parmi lesquels la statuette ci-dessus mentionnée (n° 525), portant la signature que nous avons reproduite à la fin du volume (p. 127). Avec lui et Hiéron, on peut signaler encore Artémon, Attalicos, Ménophilos, Pythodoros et Phanitos parmi les signatures les plus fréquentes. On remarque quelques noms d'origine romaine, comme ceux de Gaios et de Ouarios, qui indiquent des colons latins mêlés aux commerçants grecs. Mais nous ne connaissons pas bien la raison qui a décidé ces coroplastes à signer leurs œuvres, alors que semblable usage n'existait pas avant eux. C'est sans doute, comme sur les vases grecs, une marque commerciale, destinée à signaler l'atelier à la clientèle du dehors. Les figurines trouvées à Priène portent aussi quelques signatures. Notons que cet usage s'établit au moment où, dans l'industrie des poteries à reliefs et des vases à glaçure rouge, on prend la même habitude d'estampiller les noms des fabricants sur les produits mis en circulation et répandus au loin.

Mieux encore qu'à Smyrne à cause de la bonne conserva-

tion des figures, nous pouvons juger des transformations que la technique a subies. Nous avons déjà signalé la tendance à grandir les statuettes : les dimensions de $0^m,35$ à $0^m.40$ sont fréquentes ; on atteint $0^m.50$ et même $0^m,60$ dans quelques figures de femmes drapées tenant un enfant, sortes de madones païennes (n°s 540. 541. pl. XX). La même ambition conduit à composer des groupes presque monumentaux comme la belle Scène nuptiale (n° 542), d'un sentiment si délicat et si tendre, la Femme au cheval (n° 543), que l'on croirait être la maquette d'une décoration de place publique ou d'entrée de parc, les Préparatifs du sacrifice (n° 544), la Grotte des Nymphes (n° 545, pl. XXIII), etc., sujets où le pittoresque et les détails descriptifs entrent en scène et qui, toutes proportions gardées, évoquent le souvenir des œuvres célèbres dues aux écoles de Pergame et de Rhodes, comme le grand autel de la *Gigantomachie*, le *Taureau Farnèse*, le *Laocoon*. Une conséquence naturelle est que la fabrication devient plus compliquée. Même les figures isolées, à cause de leurs mouvements impétueux, exigent une série d'opérations beaucoup plus longues. Pour les statuettes de Tanagre où les bras et les jambes font bloc avec le corps, il suffisait d'avoir quatre matrices (deux pour le corps, face et revers ; deux pour la tête, face et revers). Pour un Éros de Myrina il en faut douze (deux moules, face et revers, pour la tête, le corps, chaque bras et chaque jambe), sans compter les accessoires. Les conditions pratiques du métier ont évolué comme le reste.

Rien ne caractérise mieux, en somme, que cet art mou-

497

TERRE CUITE DE MYRINA
Style hellénistique du IIIe ou IIe siècle.

vementé et un peu grandiloquent la période que l'on appelle l'Alexandrinisme et qui fait le pont entre la Grèce classique et l'Empire romain ; art fait de force dramatique, de goût théâtral et pompeux, dû à la personnalité même du héros qui marqua d'une si forte empreinte les choses et les hommes de son temps ; art fait aussi de grâce nonchalante et d'esprit satirique, qui vient de la société même, de son amour des plaisirs et du bien-être, de son esprit désabusé et frondeur. Une comparaison s'impose, qui prouve l'éternelle oscillation des formules d'art, tour à tour antiques et modernes, la reproduction identique des mêmes phénomènes à travers les âges. Dans cet art alexandrin nous avons comme un prototype de l'art français au XVIIe siècle. Après avoir regardé les vitrines de Myrina, qu'on fasse un tour dans les galeries de la sculpture moderne. On y retrouvera le même dualisme : une énergie un peu déclamatoire dans la grande décoration, celle qui est née sous l'influence de la cour de Louis XIV ; et puis une élégance spirituelle et raffinée dans les petits sujets, qui s'accommodent au goût du public. L'*Andromède* de Puget et le *Milon de Crotone* sont apparentés au *Taureau Farnèse* et au *Laocoon*, comme l'*Oiseau envolé* de Pigalle et les groupes en terre cuite de Clodion au style de l'Ariane et Dionysos (n° 471, pl. XX) ou de l'Enfant à la grappe de raisin (n° 520, pl. XXIII). L'art est si intimement lié à la vie sociale que les mêmes créations reparaissent, quand les mœurs se ressemblent.

Sicile et Italie. — Ce qui nous reste à voir dans cette salle n'a plus les mêmes qualités de conception ni d'exécution.

Pendant la très longue période que représentent les objets provenant de Sicile et d'Italie, les ateliers n'ont fait que répéter les sujets créés en Grèce et en Asie. Depuis les maquettes du style géométrique, les idoles en planchettes rigides, les déesses assises, la poitrine chargée de plusieurs rangs de colliers, dont la Sicile a fourni de beaux spécimens (nos 546 à 550), depuis la Niké ailée, issue d'un des plus vieux types de la sculpture grecque (n° 551, pl. XXIV, don de M. de Janzé), jusqu'aux jolis Éros de Tarente, plantés à califourchon sur des volutes ou mollement étendus sur des lits (nos 552 à 556; voy. les nos 552, 553, pl. XXIV), on passe par toutes les étapes que nous venons de parcourir. Le style sévère du ve siècle est représenté par quelques belles têtes de Locres (nos 557 à 559, pl. XXIV) ou de Campanie (n° 560), par des statuettes de Déméter ou de Coré trouvées à Ponte-Molle (nos 561 à 563). Il faut faire une place à part au lot important d'ex-voto à Dionysos et aux Dioscures, rapporté de Tarente par F. Lenormant (n° 564, pl. XXIV; nos 565 à 567); on y suit par un acheminement progressif les transformations des types divins depuis le vie siècle jusqu'au ive (plaquettes nos 568 à 578). C'est encore d'Apulie, en particulier de Canosa, que viennent les grands vases, d'une lourde et assez disgracieuse architecture, chargés de figures de femmes, de Tritons et de Centaures, qui allient d'une façon laborieuse la plastique céramique à la poterie peinte (nos 579 à 583). A Gnathia, on fabriquait des frises de personnages en relief, percés de trous, que l'on fixait sur une paroi de meuble ou de sarcophage en bois comme on le voit ici

TERRES CUITES DE MYRINA
Style hellénistique du IIIe au Ier siècle.

dans un Combat de guerriers à pied et à cheval (n° 584).

Mais c'est surtout aux environs de Capoue que la récolte a été abondante dans les tombeaux, et c'est de là que viennent la plupart des sujets hellénistiques qui remplissent nos vitrines : Aphrodites nues ou demi-nues, Éros volant ou jouant, groupes amoureux dérivés d'Éros et Psyché, femmes et jeunes filles, pâles imitations des Tanagréennes, enfants joueurs et animaux, etc. (n°s 585 à 605). C'est une réédition à bon marché, sans la finesse des modèles grecs, de la fabrique béotienne. Signalons pourtant une charmante silhouette de danseuse, le corps rejeté en arrière (n° 606, pl. XXIV), saisie dans la grâce fugitive de son mouvement rapide, chef-d'œuvre d'observation et de hardie exécution. Mettons aussi à part, parce qu'elle a la saveur du terroir latin, la troupe des comiques (n°s 607 à 612) où l'on reconnaît des types des Atellanes, farces populaires romaines, et qui semble contenir en germe quelques figures célèbres de la Comédie italienne, Polichinelle au nez busqué et au ventre proéminent (n° 607, pl. XXIV), grotesques revêtus de la cagoule latine, etc.

Remarquons enfin le goût que les céramistes d'Italie ont de tout temps montré pour la statuaire céramique de grande taille. Dans son étude sur les *Statues de terre cuite*, M. Deonna démontre que si la statuaire d'argile fut assez rare en Grèce, où la pierre et le marbre abondaient, dans d'autres régions comme Chypre, la Sicile, la grande Grèce et l'Étrurie, elle fut au contraire florissante. On verra, en effet, dans la Salle A, quelques beaux spécimens de la céramique chy-

priote où se trouvent des têtes d'hommes de dimensions remarquables. Mais c'est surtout en Italie que nous rencontrons les produits les plus caractéristiques d'une industrie qui tenta d'élever la plastique céramique à la hauteur de la véritable sculpture. Le magnifique *Tombeau Étrusque* de la Salle D, qui met sous nos yeux, en grandeur naturelle, un couple conjugal étendu sur un lit de banquet, ressuscite d'une façon saisissante, dans sa physionomie et dans son costume, la bourgeoisie riche de l'Italie, au VIe siècle avant notre ère. Les Romains, au temps de Brutus et de Tarquin le Superbe, la fameuse Lucrèce et son mari Collatin devaient être très semblables à ces personnages. Le grand nombre de petits sarcophages, exposés dans nos Salles B et D, s'explique par cette prédilection des Étrusques pour la terre cuite peinte et l'on verra, disséminés dans le musée à cause du manque de place, un certain nombre d'autres sarcophages et de statues funéraires en argile qui représentent les images des défunts ; cet usage durait encore vers la fin de la République. On attachait beaucoup d'importance à la ressemblance de ces portraits et nous possédons des têtes, d'une laideur expressive, qui indiquent l'effort de l'artiste pour atteindre une rigoureuse vérité (Salle B, n° 613, pl. XXIV). Parfois même, on a pris le parti de mouler la face du mort et d'en tirer une épreuve où se lit l'agonie en traits d'un réalisme saisissant (n° 614).

Dans les sanctuaires étrusques, la grande plastique d'argile remplaçait souvent la sculpture de pierre, et cer-

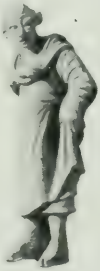
517

528

529

529

526



539

545

TERRES CUITES DE MYRINA

Style hellénistique du IIIe au Ier siècle.

tain bas relief d'Hercule assis, recevant une libation des mains d'Athéné (Salle D), donne une idée du décor polychromé que l'on voyait dans les parties hautes des édifices, de même que notre belle collection d'antéfixes (passage entre les Salles D et E) montre comment le toit se couronnait de toutes sortes de visages de divinités, de Gorgones grimaçantes et de belles palmettes. Nous savons que dans l'ancien Capitole la statue de Jupiter était en terre peinte de couleur rouge et que le faîte du temple portait un grand quadrige de terre cuite, œuvre de l'artiste Vulca de Véies.

Au même décor monumental, à l'architecture des sanctuaires et des maisons se rattache encore la riche série de plaques ornées de reliefs qui garnissent le fond des vitrines de la Salle B et qui nous font voir l'art céramique rivalisant avec les fresques, les stucs et les marbres, pour orner les habitations de l'époque romaine.

Syrie romaine. — Comment s'est éteinte la fabrication des terres cuites? Il est probable qu'elle dura aussi longtemps que le paganisme lui-même et qu'elle s'est tarie lentement, à mesure que les progrès du christianisme diminuaient le nombre des idoles. Les terres cuites gallo-romaines, dont on pourra étudier les spécimens au Musée de Saint-Germain, nous permettent de juger ce qu'a été la décadence du genre. Dans la Salle VI (Phénicie), nous avons réuni de barbares ébauches qui proviennent de Syrie, guerriers à cheval, personnages montés sur des animaux ou sur un bateau, sortes de mannequins rigides, découpés dans l'argile comme avec un couteau, aux traits

allongés qui rappellent le style de certaines monnaies byzantines (nos 615 à 620). Après avoir parcouru l'orbe immense de plus de trente siècles d'histoire, l'art des coroplastes retourne, comme par une sorte d'évolution circulaire, aux indigences et aux raideurs géométriques du style primitif.

V. — Conclusion.

Nous espérons par cette revue d'ensemble avoir montré l'intérêt historique et artistique des terres cuites. Nous avons, au cours de notre étude, exposé les idées religieuses dont elles sont issues. Il ne sera pas inutile, en terminant, d'insister de nouveau sur ce qu'elles apportent à l'histoire de la sculpture antique.

La première qualité de ces figurines est dans leur nombre. Pour une statue de marbre ou de bronze, on compterait plus de cent terres cuites. Il en résulte que la trame formée par elles est plus serrée et plus dense. Certaines périodes, comme celle des Origines, ne peuvent être reconstituées que par leur entremise, car la vraie statuaire en est complètement absente.

Un second avantage consiste dans l'abondance des sujets familiers. La sculpture monumentale est avant tout religieuse ou athlétique. Les statuettes d'argile nous rendent, avec une curieuse et inlassable variété, l'aspect de la société antique tout entière. La femme, la jeune fille et l'enfant y sont représentés avec ce réalisme noble et imprégné

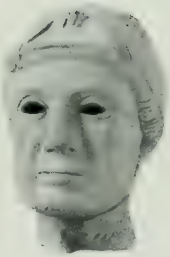
564

551

559

552

553



613

606

607

TERRES CUITES D'ITALIE MERIDIONALE ET D'ETRURIE.

Style du VIe au Ier siècle.

de poésie qui est la marque essentielle de l'art grec. La laideur et les ridicules de l'humanité y trouvent place aussi et nous montrent plus large encore qu'on ne croyait le domaine exploité par ces observateurs pénétrants.

En troisième lieu, toutes les figurines ont la valeur d'originaux ; j'entends qu'elles émanent exclusivement de l'époque qui les a vues naître. La plupart des marbres que renferment nos musées sont les copies gréco-romaines d'œuvres qui étaient célèbres dans les siècles antérieurs ; souvent ils sont composés avec des motifs qui appartiennent à différents modèles et à différentes époques. Ce sont, si je puis dire, des « morceaux choisis » de la belle antiquité grecque, mise à la portée des Romains. Les vrais originaux sont rares ; mis à part les frontons d'Égine, d'Olympie, du Parthénon et les bas-reliefs, on ne trouverait pas dix statues pour représenter le grand art du ve siècle. Chaque terre cuite, au contraire, a la saveur et la sincérité de l'œuvre populaire, faite pour une génération et disparaissant avec elle. Elle fixe, sans arrière-pensée, sans idée de pastiche ni d'érudition, la mentalité grecque à une époque déterminée. En maniant une terre cuite du ve siècle, j'ai le droit d'imaginer que Phidias ou Périclès auraient pu la toucher de leurs mains. Je puis penser, en contemplant une Tanagréenne, qu'elle garde dans ses yeux, dans le sourire de sa bouche, quelque chose de l'âme d'un Praxitèle ou d'un Scopas.

Remarquons enfin que les restaurations sont d'ordinaire très nombreuses dans les marbres et deviennent une cause

incessante de méprises et d'erreurs. Les terres cuites nous arrivent souvent cassées ou incomplètes ; mais on les recolle aisément, ou bien on les laisse à l'état de fragments. Elles sont plus sincères. On dira peut-être qu'il y en a beaucoup de fausses et que la cupidité inintelligente des marchands a rendu toute cette catégorie suspecte aux yeux du public ? Mais il y a aussi des faux en marbre et en bronze. Ce fléau n'épargne aucune branche de l'archéologie et l'on doit apprendre à faire face au danger sur tous les terrains. A cet égard, l'étude des terres cuites est une excellente discipline pour le jugement. Elle habitue à discerner le style grec, à le séparer des prétentieuses imitations ; elle fait comprendre la simplicité et la saine franchise du goût antique. Elle force à étudier les techniques, l'argile, les couleurs, les altérations du temps ; elle oblige à pénétrer davantage dans l'intimité du travail ancien.

On ne se méprendra pas sur notre pensée. Nous ne songeons pas à déprécier l'intérêt des grandes œuvres au profit des petites. Comme le dit Isocrate : « Qui oserait comparer Phidias à un coroplaste ? » La plus admirable terre cuite reste loin de l'*Aurige* de Delphes, des groupes du Parthénon, de l'*Hermès d'Olympie* et de la *Vénus de Milo* Il y a une hiérarchie en art comme ailleurs. Mais entre toutes les créations du génie grec, bien peu laissent dans l'esprit un souvenir plus doux que la fine silhouette d'une Tanagréenne ou l'envolée hardie des Éros trouvés à Myrina.

BIBLIOGRAPHIE

Nous n'indiquons ici, dans l'ordre chronologique, que les ouvrages les plus importants, où l'on trouvera des renvois aux articles et autres études de détail. Nous avons éliminé ceux qui contiennent des terres cuites manifestement fausses.

Panofka, *Terracotten des königlichen Museums zu Berlin*, 1842. — Biardot, *Les terres cuites grecques funèbres*, texte et atlas, 1872. — Kékulé, *Griechische Thonfiguren aus Tanagra*, 1878. — *Griechische Terracotten aus Tanagra und Ephesos in Berl. Museum*, 1878. — Von Rohden, *Die Terracotten von Pompeji*, 1880. — J. Martha, *Catalogue des figurines en terre cuite du Musée d'Athènes*, 1880. — Heuzey, *Catalogue des figurines antiques du Musée du Louvre*, t. I, 1882 ; Album des *Figurines antiques du Musée du Louvre*, 1883. — Kékulé, *Die Terracotten von Sicilien*, 1884. — Furtwaengler, *La Collection Sabouroff*, t. II, 1883-1887. — Pottier et Reinach, *Catalogue des terres cuites et autres antiquités de Myrina*, 1886 ; *la Nécropole de Myrina*, texte et planches, 1887. — Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, 1890. — Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, t. II, 1890. — Blanchet, *Étude sur les figurines de terre cuite dans la Gaule romaine*, 1891. — C.-A. Hutton, *Greek Terracotta Statuettes*, 1899. — Winter, *Die Typen der figürlichen Terracotten*, 2 vol., 1903. — *Ausgewählte griechische Terracotten im Antiquarium zu Berlin* (Pernice), 1903. — Walters, *Catalogue of the terracottas in the British Museum*, 1903. — Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, 1908. — *Catalogue des figurines grecques de terre cuite du Musée de Constantinople* (Mendel), 1909.

TABLE DES GRAVURES

Pl. I. — Vases et statuettes de Troade et de Chypre (Haute époque archaïque) 9
Pl. II. — Terres cuites de Chypre et de Phénicie (Style du VIIe au Ve siècle) 13
Pl. III. — Terres cuites de Chypre, de Rhodes et de Carthage (Style du VIe et du Ve siècle) 17
Pl. IV. — Terres cuites de Rhodes et de Carthage (Style du VIe siècle) 21
Pl. V. — Terres cuites de Grèce (Style mycénien et style géométrique) 25
Pl. VI. — Terres cuites de Béotie (Style du VIIe et du VIe siècle) . 29
Pl. VII. — Terres cuites de Béotie (Style du VIe et du Ve siècle). 33
Pl. VIII. — Terres cuites de Grèce (Style du Ve siècle) 41
Pl. IX. — Terres cuites de Béotie (Style du Ve siècle) 45
Pl. X. — Terres cuites de Béotie (Style du Ve siècle) 49
Pl. XI. — Terres cuites de Béotie (Style du IVe et du IIIe siècle). 53
Pl. XII. — Terres cuites de Béotie (Style du IVe et du IIIe siècle). 57
Pl. XIII. — Terres cuites de Béotie (Style du IVe et du IIIe siècle). 65
Pl. XIV. — Terres cuites de Béotie (Style du IVe et du IIIe siècle). 73
Pl. XV. — Terres cuites de Béotie (Style du IVe et du IIIe siècle). 77

Pl. XVI. — Terre cuite de Mégare (Style hellénistique du IIe ou Ier siècle) 81
Pl. XVII. — Terres cuites de Grèce (Style hellénistique du IIe au Ier siècle) 85
Pl. XVIII. — Terres cuites de Cyrénaïque, d'Alexandrie, de Tarse et de Smyrne (Style hellénistique du IIe au Ier siècle) 89
Pl. XIX. — Terres cuites de Smyrne et de Myrina (Style hellénistique du IIe au Ier siècle) 97
Pl. XX. — Terres cuites de Myrina (Style hellénistique du IIe au Ier siècle) 105
Pl. XXI. — Terre cuite de Myrina (Style hellénistique du IIe ou IIe siècle) 109
Pl. XXII. — Terres cuites de Myrina (Style hellénistique du IIe au Ier siècle) 113
Pl. XXIII. — Terres cuites de Myrina (Style hellénistique du IIe au Ier siècle) 117
Pl. XXIV. — Terres cuites d'Italie méridionale et d'Étrurie (Style du VIe au Ier siècle) 121

525

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 5
I. — Provenance, destination, chronologie des terres cuites. 7
II. — Origines et développement de l'industrie des terres cuites dans la Grèce orientale 15
III. — Origines et développement de l'industrie des terres cuites dans la Grèce occidentale 40
IV. — Développement et décadence de l'art hellénistique dans les ateliers d'Afrique, d'Asie Mineure, de Sicile et d'Italie 80
V. — Conclusion 120

8602-21. — Corbeil. Imprimerie Crété.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NB
155
P7
1909
c.1
ROBA

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 01 10 12 020 1